U d'/of OTTAWA
39003005509780

29-5-45

UNIVERSITAS
O. M. I.
OTTAWIENSIS

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/ecoleflorentinem00brug

Ecole Florentine

Maîtres de l'École Florentine qui ont peint la Sainte Vierge.

Giunta de Pise vers 1230
Margaritone d'Arezzo vers 1250
Bartolommeo vers 1250
Cimabué vers 1250
Giotto 1300
Puccio Capana 1315
Stephano di Lapa 1310
Giottino 1320
Taddeo Gaddi 1325
Buffalmacco 1330
Bruno di Giovanni 1335
Andrea Orcagna 1348
Fra Angelico 1387-1455
Parri Spinelli
Masaccio 1402-1429
Masolino da Panicale 1403-1440
Andrea del Castagno 1410-1480
Filippo Lippi 1412-1469
Fra Diamante 1450
Berto Linajuolo 1450
Paolo Ucello 1450
Domenico Veneziano 1450
Antonello de Messine 1450

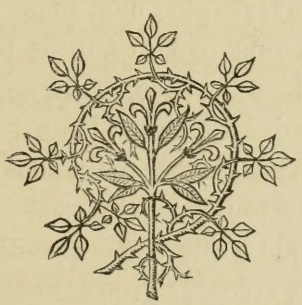
Université d'Ottawa
BIBLIOTHÈQUE
LIBRARY
University of Ottawa

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

Verrochio 1450
Maro Finiguerra 1450
Pietro della Francesca 1415-1494
Alesso Baldovinetti 1422-1499
Benozzo Gozzoli 1424-1485
Pesellino 1426-1457
Antonio del Pollaido 1433-1498
Cosimo Rosselli 1439-1506
Luca Signorelli 1441-1524
Sandro Botticelli 1447-1515
Domenico Ghirlandaio 1449-1498
Francesco Granacci 1469-1544
Léonard de Vinci 1452-1519
Lorenzo di Credi 1459-1537
Filippino Lippi 1460-1505
Raffaelino del Garba 1466-1524
Fra Bartolommeo 1469-1517
Mariotto Albertinelli 1475-1520
Michel-Ange 1475-1563
Balthazar Peruzzi 1481-1537
Giuliano Bugiardini 1481-1556
Ridolfo Girlandaio 1483-1560
Francia Bigio 1483-1525
Domenico Beccafumi 1486-1551
André del Sarte 1488-1530
Le Pontormo 1494-1556
Le Rosso 1496-1541
Angiolo Bronzino 1502-1572
Daniel de Volterre 1507-1566
Il Salviati 1510-1563
Giorgio Vasari 1512-1574
Allessandro Allori 1535-1607

ND
621
.F7E36
1900

Santi di Tito 1538-1604
Bernardino Paccetti 1548-1612
Jacopo Chimenti 1554-1640
Ventura Salimbeni 1557-1613
Domenico da Passignano 1558-1638
Ludovico Cardi da Cigoli 1559-1613
Orazio Gentileschi 1562-1648
Francesco Vanni 1563-1609
Rutilio Manetti 1571-1687
Christofano Allori 1577-1621
Malteo Roselli 1578-1650
Giovanni Mannozzi 1590-1636
Balthazar Franceschini 1611-1689
Pietro Testa 1611-1686
Carlo Dolci 1616-1686
Benedetto Luti 1666-1724



Caractère et Style de l'École.

POUR les arts, l'Europe était le chaos, depuis les siècles barbares, accumulateurs de tant de ruines. Mais ce chaos, comme celui de la Genèse, allait devenir fécond, au « souffle » puissant qui le couvait » (1). Sous ce linceul, tout allait bientôt s'illuminer, s'épanouir, vivre, chanter ; le grand mot le dit assez éloquemment : une Renaissance, c'est tout cela.

L'Éden, le Paradis, théâtre de ces merveilles, ce fut la Toscane, la terre du soleil et des fleurs.

« L'Italie, dit M. Gruyer, grâce peut-être à ses insti-
» tutions républicaines, grâce aussi à la multiplicité, à
» l'éclat de ses petites cours, grâce surtout à son catho-
» licisme plus ouvert, plus naïf, plus riant que partout
» ailleurs, grâce encore à sa nature féconde et riante,
» à l'élégance de ses types, à la supériorité de son
» génie, à l'abondance des modèles déposés par l'anti-
» quité dans son sein, grâce enfin au concours de toutes
» les forces et de toutes les inspirations individuelles,
» parvient presque à elle seule à replacer l'art et l'hu-
» manité dans la voie des grandes choses (2). »

La Toscane, qui portait, sur son front couronné de toutes les grâces, ces radieuses auréoles, eut la plus large part dans cette œuvre. L'éclosion des chefs-d'œuvre, produits par l'École Florentine, n'a pas de rivale, dans

(1) *Gen., I.*
(2) *Les Vierges de Raphaël, p. 239.*

l'histoire des arts, depuis l'immortel rayonnement de l'Égypte et de la Grèce. Pendant trois siècles, elle fut l'admiration du monde, de Cimabué à Michel-Ange.

Cette École commence à prendre place, dans l'histoire de l'art, au XIIIe siècle. Sans doute, l'art n'avait pas péri, dans toute la rigueur de l'expression. On peut lui appliquer le mot de l'Écriture, sur l'enfant que la divine puissance va rendre à une mère en larmes : « Ce » n'est pas la mort, mais le sommeil (1). » C'était le sommeil, et les faiseurs d'images avaient remplacé les artistes.

Margaritone d'Arezzo sonna l'heure du réveil, dans ces christs bizarres et d'un maniérisme sauvage, mais débarrassés déjà des bandelettes de la mort, car le mouvement s'y accuse franchement, « et, bien qu'elle soit » encore enveloppée des rudesses primitives, la figure » s'agite, elle se contourne, elle souffre, elle demande » à vivre (2). »

Cimabué, le premier, nous a fait voir une âme, mais Giotto fut le maître souverain, le porte-drapeau de cette révolution pacifique ; de lui, l'Italie reçut l'art moderne.

Andréa Orcagna appartient à cette École ; il était, comme Giotto, de la race de ces maîtres, qui ont toutes les aptitudes et savent toutes les formes de l'art. « Bien » avant la fin du XIVe siècle, l'art toscan est en posses- » sion de presque toutes ses ressources ; il cherche la » vérité des attitudes ennoblies, le caractère des types,

(1) *Marc, V, 39.*
(2) Paul Mantz, *Histoire des Peintres, Introd., École Florentine.*

» l'ordre équilibré des compositions, les émotions de » l'âme rendues visibles par le geste, par la mystérieuse » gravité du sourire. Ne nous étonnons pas, qu'en un » pareil milieu, dans une École qui faisait la place si » belle au sentiment, la tendresse de la pensée reli- » gieuse ait été, plus qu'ailleurs, aisément et profondé- » ment exprimée. L'art florentin, en qui la notion de » la vérité semblait si vive, servit en effet de langage » aux plus ardentes effusions du mysticisme (1). »

Un moine austère devint l'artisan de cette évolution nouvelle, Fra Angelico, « le peintre des âmes croyantes, » le poète du rêve divin (2). »

La grande figure de Léonard de Vinci illumine tout ce cadre, si brillant déjà. Son but tendit à envelopper la forme de charme. Son succès fut une révolution dans l'art. Jusqu'à lui, la figure humaine est un peu sèche. Les carnations avaient l'apparence du bois ou du métal, « mais cette dureté fondit aux rayons de la » grâce (3), » dont Léonard trouva et révéla le secret.

Il apprit cette chose, nouvelle et charmante, à peine soupçonnée jusque-là : l'assouplissement de l'épiderme, la caresse des demi-teintes sur les rondeurs des formes vivantes. Sous son pinceau magique, les chairs s'attendrissent. Derrière le masque, qui s'appelle le masque humain, on put voir l'âme qui sourit ou qui pleure.

Léonard disparu, il semblait aux hauteurs atteintes, qu'on ne pourrait plus monter, quand se montra un

(1) Paul Mantz, *Histoire des Peintres.*
(2) Paul Mantz, *id.*
(3) Paul Mantz, *id.*

colosse, Michel-Ange, « le fruit que promettait la fleur; » le Florentin définitif, si on osait le dire (1). »

S'il apprit beaucoup aux pieds des statues antiques des Médicis, on peut dire que sa grande école fut surtout celle des naturalistes du siècle qui allait finir. Aussi le sentiment du relief, du groupe, dominera-t-il toujours dans ses œuvres. Celles-ci nous présenteront invariablement les éléments d'une composition, taillée dans le marbre ou coulée dans le bronze.

Le caractère de l'École, après ces deux grands génies, c'est la douceur caressante, comme le « voile charmant d'une exécution savoureuse jeté sur les fiertés » d'un grand dessin (2). »

Mais, en plein triomphe, survient la décadence, au XVIe siècle. Les causes, quoique multiples, ne sauraient en être précisées. Toutefois, l'affaissement des âmes, sous l'énervante influence des événements, dont l'Europe fut le théâtre, suffirait, en partie, pour l'expliquer.

Néanmoins, redisons-le bien haut : « Que les mélancolies de la décadence ne fassent pas oublier les jours » de l'âge triomphant. La Toscane a écrit le meilleur » chapitre de l'histoire de la peinture. Les Florentins » ont coupé le câble qui retenait le navire aux anciens » rivages ; ils l'ont conduit aux terres nouvelles. Ils ont » enseigné que l'art est fait de science autant que de » sentiment (3). »

(1) Paul Mantz, *Histoire des Peintres.*
(2) Paul Mantz, *id.*
(3) Paul Mantz, *id.*

I. — CIMABUÉ.

SAINT Bonaventure raconte qu'à l'heure de la mort de saint François, les alouettes, amies de la lumière, volaient joyeusement sur le toit de sa maison, enveloppée déjà de l'ombre du soir. Aussitôt le peuple, assemblé sur la place publique, décide, par acclamation, que, pour tombeau, on élèverait une église. Bientôt, non pas une, mais trois églises superposées rivalisent de splendeur, au-dessus de cette tombe vénérée.

Pour la décoration de ce somptueux monument, radieuse éclosion d'un enthousiasme aussi pieux que populaire, l'art chrétien tenait en réserve un grand

La Vierge de Santa-Maria-Novella.

artiste, considéré comme le vrai fondateur de la Renaissance italienne, au XIIIe siècle : c'était Cimabué.

Giovanni Cimabué appartenait à une famille noble, appelée aussi Gualtieri. Il fut architecte et peintre.

Des artistes grecs avaient été demandés, par Florence, pour les travaux à exécuter dans l'église de *Santa-Maria-Novella*. Sous leur direction, le jeune artiste florentin fit ses premiers essais, mais pour surpasser bientôt ses maîtres. Toutefois, il conserva quelque chose du passé, tout en le transformant, sous la puissance et l'harmonie de son pinceau. « Ses Madones, » dit M. Cartier, sont un trait d'union entre les deux » écoles. La composition est byzantine, dans la pose » de la Vierge, la bénédiction de l'Enfant et l'entou- » rage des Anges ; mais le dessin est plus vrai, les » draperies sont plus larges et les expressions plus » douces, plus souriantes. Ses couleurs plus brillantes » indiquent les lueurs d'un nouveau jour (1). »

Cimabué sut donc franchir ces barrières de l'école grecque, qui avaient arrêté, jusque-là, tout généreux essor. Grâce à lui, la raideur du dessin fut corrigée, les têtes s'illuminèrent de vie et d'animation, les draperies flottèrent avec plus de grâce, dans leurs plis nombreux, et le groupement des figures fut vraiment l'inspiration de l'art.

Le talent du peintre florentin se prêtait moins aux sujets gracieux. L'homme, quelque soit la sphère où il gravite, reçoit inévitablement l'empreinte de son siècle ; or, le talent de Cimabué fut sévère, comme celui dans

(1) Cartier, *Lettres*, *II*, 233.

lequel il vécut. Il réussit admirablement, dans les têtes d'hommes, à grand caractère, surtout dans celles des vieillards, sur lesquelles sa main imprima un je ne sais quoi de fort et de sublime, que personne n'est parvenu à surpasser.

Le réformateur de l'art semble avoir voulu consacrer à la Vierge son pinceau. Appelé, avons-nous dit, à décorer le triple sanctuaire d'Assise, comme le plus grand peintre de l'Italie, et cela du consentement unanime des contemporains, il n'eut garde de ne point associer, aux honneurs de cette vaste décoration, Jésus-Christ et sa divine Mère.

L'heureux visiteur des fresques d'Assise, tout en regrettant l'altération faite, par les siècles, sur ces chefs-d'œuvre, en découvre assez pour emporter, ineffaçable en son souvenir, l'image de Marie, si majestueusement représentée dans les phases principales de son pèlerinage, puis triomphant de la mort et couronnée, par le Christ, au milieu des acclamations des anges. « Toutes ces figures sont sévères et de proportions colossales ; elles ont quelque chose de fort et de sublime, » d'ample et de majestueux, d'audacieux et d'original, » qui est en parfait équilibre d'esprit et de caractère » avec le siècle qui les a vues naître. On croit encore, » au milieu d'elles, entendre les soupirs mystiques des » saints et des saintes, et l'on voit, en même temps, » que les lourdes chaînes, qui naguère accablairent l'art » d'une insupportable pesanteur, commencent à se relâcher (1). »

(1) *Les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge.* G. A. Gruyer., *Tom. I, page 178.*

Cimabué fut l'objet d'un triomphe, jusqu'alors sans précédent. C'était presque au début de sa brillante carrière. L'illustre peintre des Madones remplissait déjà l'Italie tout entière de sa renommée ; son nom avait même franchi les limites des pays circonvoisins. Le roi Charles d'Anjou, passant par Florence, apprit que le grand artiste travaillait à une Madone, dont la voix publique proclamait la merveilleuse exécution, bien que peu d'initiés, si tant est qu'il y en eût, eussent été admis à la contempler. Le roi voulut la voir et se rendit, en personne, dans la maison même du peintre. Hommes et femmes, artisans et bourgeois, tout le peuple de Florence accourut, voulant la contempler aussi, puis, sous l'empire d'un indescriptible enthousiasme, il s'en empara, pour la porter triomphalement, au bruit des trompettes, au son des cloches, au milieu des cris de joie, jusqu'à *Santa-Maria-Novella*, où elle devait être déposée et où elle est encore aujourd'hui. Le nom de *Borgo Allegri* fut donné au faubourg, où demeurait Cimabué, en mémoire du jour heureux qui avait vu naître ce tableau (1).

« Du point de vue d'où nous apparaît maintenant » cette peinture, dit M. Gruyer, l'enthousiasme des Flo- » rentins semble puéril. Mais si l'on se reporte à la fin » du XIIIe siècle, au sortir de la longue barbarie du » moyen âge, au moment où l'homme, auquel l'art » n'avait depuis si longtemps présenté que des objets

(1) Cinelli prétend que le nom de Borgo Allegri vient du nom de la famille Allegri, qui demeurait dans cette partie de la ville. C'est possible, mais on admettra aussi que le peuple de Florence a pu confirmer en cette circonstance cette heureuse dénomination.

» d'épouvante, voyait luire enfin dans les Madones la
» vague réalisation de ses rêves, on comprend le bon-
» heur et l'enivrement de la foule.

» De proportions colossales, assise et drapée dans
» le long manteau bleu qui la couvre tout entière, la
» Vierge tient son Fils dans ses bras, et convie le monde
» à venir l'adorer. Les anges, placés en hauteur, au
» nombre de six, trois de chaque côté du trône de
» Marie, donnent l'exemple de cette adoration. La
» Mère du Verbe conserve bien toujours quelque chose
» du type grec ; mais ses traits n'ont plus rien de rébar-
» batif, ils s'humanisent, prennent même une certaine
» mobilité, et le regard émane, comme le rayonnement
» d'une belle âme, à travers les yeux largement fendus
» en amandes. Ce que cette Vierge a de remarquable
» surtout, c'est sa douceur, je n'ose dire encore sa
» bonté ; car la bonté, cette terre promise de l'art,
» Cimabué l'a peut-être entrevue, mais il ne l'a pas
» touchée. L'Enfant Jésus, royalement enveloppé dans
» une draperie d'or, est encore plus voisin de la nature;
» il confine presque à la beauté et s'efforce d'attirer à
» lui tous les cœurs. L'art s'anime, devient touchant,
» expressif ; la figure humaine, affranchie de ses liens
» hiératiques, s'épanouit, respire, sourit à ce premier
» essor vers la liberté. »

L'appréciation des critiques, sauf quelques légères nuances, ne varie pas. « Cimabué, écrit M. Paul Mantz,
» n'a guère peint que des Madones. Elles sont assises
» sur leur trône triomphal tenant sur les genoux l'En-
» fant prédestiné, immobiles et laissant tomber, de

» leurs grands yeux, un regard chargé de mystère ;
» autour d'elles se groupent, dans des combinaisons
» symétriques, de longues figures d'anges, dont la tête
» féminine a une sorte de raide élégance et qui, sans
» sourire, ont presque un commencement de tendresse.
» Les Vierges de Cimabué ont une gravité incompa-
» rable ; elles appartiennent essentiellement à l'art mo-
» numental. C'est une de ces sévères Madones qui fut
» processionnellement transportée de l'atelier de l'ar-
» tiste à *Santa-Maria-Novella*, où elle est encore.
» C'est l'honneur éternel de la Toscane d'avoir salué
» de ses acclamations la naissance de l'art nouveau.
» Grande journée dans l'histoire de Florence et du
» monde ! Après la longue nuit de l'âge byzantin, n'est-
» ce pas l'aurore de la beauté qui se lève ? N'est-ce pas
» le rêve idéal qui recommence ? (1) »

Cimabué vivait encore en 1302 ; la date de sa mort est ignorée.

Nous avons de ce maître :

FLORENCE : *Une Madone. — La Vierge et l'Enfant-Jésus entourés d'une multitude d'Anges.*

MUNICH : *Une Vierge.*

PARIS, au Louvre : *La Vierge aux Anges. — La Vierge et l'Enfant.*

LONDRES : *La Vierge et l'Enfant entourés d'Anges.*

(1) Paul Mantz, *Introduction à l'Histoire de la peinture, École Florentine et Ombrienne.*

II. — GIOTTO.

BONDONE, plus connu sous le nom de Giotto, fut vraiment le maître souverain de cette révolution, attendue depuis si longtemps. Né en 1376, à Vespignano, près de Florence, il ouvre la porte du XIVe siècle, dont il devait être le héros, et il meurt, en 1437, laissant à l'Italie le plus précieux de tous les trésors, l'art moderne.

Cimabué fut son maître. Le jeune Giotto appartenait à une famille de cultivateurs. Son temps devait se passer à la garde du troupeau, que lui avait confié son père. Le petit pâtre aimait à crayonner, parfois, ses moutons. Un jour, Cimabué passe et le surprend dans ses

ANNONCIATION ET ADORATION DES MAGES
par GIOTTO.

occupations enfantines ; frappé, soit de l'expression de sa physionomie, soit de l'originalité du dessin, des deux peut-être, il lui fit des offres et l'emmena à Florence. Il devint son maître. Richement doué, l'élève, à cette école, fit des progrès rapides.

Son premier ouvrage fut la décoration du chœur et du maître-autel de la cathédrale de Florence. Cimabué avait laissé inachevées les fresques d'Assise. Giotto, y mettant la dernière main, peignit, en grandes proportions, la légende des miracles de St François. De retour à Florence, il fut demandé, à Rome, par le pape Boniface VIII, et y exécuta un grand nombre de compositions. Clément V, élu pape en 1305, l'emmena à Avignon. Giotto travailla dans cette ville, dans les autres villes du Languedoc, puis à Padoue, Vérone, Ferrare, Ravenne, Urbin, Arezzo, Lucques, Gaëte. Tour à tour appelé, à Naples, par le roi Albert, à Rimini, par le prince Pandolfo Malatesta, à Milan, à Florence, il se vit partout comblé de biens et d'honneurs.

Au début du XIVe siècle, dans cette Italie si divisée alors par les factions politiques, et si guerroyante, Giotto est partout, partout multipliant les œuvres persuasives, partout semant l'Évangile de la parole nouvelle et s'efforçant de réconcilier, dans la grande unité de l'art, les âmes que séparent les luttes politiques et les discordes féodales. Le petit paysan des bords de l'Arno est presque devenu un apôtre (1).

L'ancien symbolisme avait à peine soupçonné l'exis-

(1) Paul Mantz, *Introduction à l'histoire de la peinture, École de Florence et Ombrienne, p. V*

tence du ciel ; du moins les tableaux qui nous sont parvenus le laisseraient croire. Giotto fait, à lui seul, cette glorieuse découverte. Il substitue au fond d'or des peintures traditionnelles le limpide azur du ciel d'Italie ; il peint, dans ses tableaux, des arbres et des montagnes; « il sait que saint François a conversé avec les oiseaux, » et il introduit dans des fresques hospitalières ces » humbles créatures qui, avant lui, n'avaient pas droit » de cité dans l'art (1). »

Le cercle de ses compositions sera, de ce seul fait, singulièrement élargi. Un souffle nouveau passe sur ses ouvrages ; on sent que tout l'univers est mis en frais pour les animer. Giotto est le premier paysagiste ; il est aussi, dans l'ordre historique, le premier peintre du mouvement, l'inventeur de l'expression ; il arrache, l'une après l'autre, les bandelettes qui, dans l'idéal byzantin, enveloppaient la figure humaine et en faisaient une momie immobile et glacée ; il donne une âme au squelette, et, renouvelant le prodige qu'a célébré la légende antique, de la statue, il fait un homme (2).

Giotto a pris habituellement la Vierge comme modèle et comme guide. « Avec elle et grâce à lui reparait dans le monde le rayon divin de la beauté. Soit qu'il cherche Marie dans les différents états de sa vie mortelle, soit qu'il la montre dans sa gloire, soit qu'il la conçoive comme une abstraction de l'humanité transfigurée par l'amour, il lui donne une constante douceur et une égale

(1) Paul Mantz, *Introduction à l'Histoire de la peinture, École de Florence et Ombrienne, p. V.*

(2) Paul Mantz, *Introduction à l'histoire de la peinture, École de Florence et Ombrienne, p. V.*

bonté. Après de longs siècles d'attente, la grâce, la sérénité, le charme, se remettent à chanter dans l'œuvre des peintres. L'inspiration religieuse, tout en conservant son caractère grandiose, se pare d'élégance et de liberté. L'art, par l'intermédiaire de la Madone, prend enfin possession du style et du goût, et de grec qu'il était, il devient définitivement italien. Giotto ne se retourne plus en arrière, il s'avance le regard résolûment fixé devant lui, et l'on sent que la peinture, animée d'un tel souffle, marchera désormais de progrès en progrès vers la perfection (1). »

Les peintres anciens, si l'on en excepte quelques fresques des Catacombes, dérobaient sous les plis du voile les cheveux de la Vierge ; Giotto fit, sur ce point, toute une révolution dans l'art. « D'une main ferme autant que respectueuse, il soulève le voile rigide et sans grâce qui, depuis des siècles, enveloppait de la tête aux pieds les Madones ; il découvre leur front dans sa pureté, dans son développement naturel ; il montre en même temps leur chevelure, comme un diadème posé par la main même du Créateur sur le chef-d'œuvre de la création. On reconnaît enfin, dans la Vierge, la nouvelle Ève, belle comme la compagne d'Adam, pure comme il sied à la Mère de Jésus. Et les anges agenouillés au pied de son trône, rendent aussi témoignage des progrès considérables accomplis par Giotto. Ces anges ne sont plus placés les uns au-dessus des autres, comme dans les tableaux de Guido, de Giunta et de Cimabué, mais groupés avec le sentiment naissant des convenances pitto-

(1) *Les Vierges de Raphael*, A. Gruyer, *p.* 189.

resques. L'enthousiasme de ces créatures aériennes semble avoir particulièrement échauffé le génie du maître. On a dit que Dante avait donné la parole aux anges de Giotto (1) ; c'est plutôt Giotto qui a saisi les anges de Dante, pour les fixer à côté de ses Vierges (2). »

De toutes ces Madones, chefs-d'œuvres de l'art renaissant, un très petit nombre est parvenu jusqu'à nous. Cette perte est profondément regrettable, car l'admiration professée pour elles par le Dante serait assurément partagée par notre époque. Pétrarque en possédait une qu'il portait toujours avec lui, comme un palladium, dans ses nombreuses pérégrinations. A sa mort, voulant laisser à François de Carrare, seigneur de Mantoue, ce qui lui avait appartenu de plus intime et de plus précieux, il lui légua la Madone faite par Giotto.

Florence possède encore deux Vierges de ce grand maître : La Vierge et l'Enfant Jésus, entourés d'anges et de saints, puis une Annonciation, reproduite en tête de ce chapitre.

(1) Ozanam, *Traduction du Purgatoire*.
(2) A. Gruyer, *t. 191*.

VIERGE DE MASACCIO.

III. — MASACCIO.

LE mouvement de rénovation qui commence vers 1410, et qui se prolonge dans sa première phase jusqu'en 1440, environ, n'est pas l'œuvre d'un seul homme ; il est essentiellement collectif. Quand on examine les choses de haut, on croit voir une légion vaillante qui s'est levée tout-à-coup et qui marche d'un même pas, les soldats étant mêlés aux capitaines, et tous aidant à chacun. Néanmoins, lorsqu'on y regarde de plus près, on voit se détacher, de ce groupe de conquérants, quelques personnalités qui méritent d'être étudiées à part. L'histoire, qui est ici d'accord avec la justice, attribue à Ma-

saccio l'honneur principal de la victoire. C'est ce jeune héros, c'est cet enfant qui a conquis la toison d'or (1). »

« Tout ce qui a été fait avant lui, dit Vasari, est peint ; mais tout ce qu'il a fait est vrai et animé comme la nature même (2). » Tout concourut, il faut bien le reconnaître, à l'heureuse et parfaite formation de Masaccio : Brunelleschi lui enseigna la perspective, Ghiberti et Donatello le relief.

Il naquit dans ce Val d'Arno, terre prédestinée, d'où s'élèveront, plus tard, d'autres astres plus radieux encore. C'était en 1402. Son père se nommait Giovanni di Simone Guidi ; Masaccio est un surnom, forme altérée et épigrammatique de Tommaso. Il le reçut de ses camarades : suivant les uns, à cause du négligé de sa toilette, d'après les autres, en raison de son air distrait, absorbé, étranger aux choses de la vie commune.

A dix-neuf ans, c'était un artiste, à qui on pouvait presque appliquer le mot de Pline : « *Jam perfecta sunt* » *omnia*, C'est déjà la perfection en tout. »

Les Carmes lui préparaient un théâtre. Leur couvent venait d'être reconstruit et l'église solennellement consacrée, par l'archevêque Amerigo Corsini, le 19 avril 1422. Une des grandes familles de Florence, les Brancacci, suivant l'usage de cette époque, y avait fondé une chapelle particulière ; elle désira donc faire somptueusement décorer l'église. L'artiste chargé du travail s'étant vu appeler en Hongrie, Masaccio reçut la mission de le remplacer.

(1) Paul Mantz, *Hist. des Peintres. École Florentine.*
(2) Vasari, *T. III.*

Dans ses fresques, on put admirer un retour enthousiaste vers la nature, dédaignée pendant longtemps des maîtres. La figure humaine y revêt une physionomie plus vraie ; cette vérité ressort aussi dans l'attitude et dans le costume. Il rend le même service à tout ce qui entoure l'homme, s'associe à sa vie : les paysages, les architectures.

La gloire lui souriait plus que la fortune, car nous le trouvons, en 1427, dans une position des moins brillantes. Il vivait avec sa mère et son frère, dans une maison qui coûtait dix florins de loyer, par an.

Cette même année marque son départ pour Rome, où il se rendit, sans terminer les fresques des Brancacci. Sans exagération de témérité, on peut supposer qu'il espérait trouver, dans la ville des Papes, de moins parcimonieux Mécènes.

Malheureusement, les œuvres qu'il y exécuta ont péri pour nous. Son séjour y fut de courte durée, car il y mourut, l'année suivante, ou en 1429, au plus tard, « nel bel del fiore », écrit Varasi ; c'était, en effet, dans son plein printemps. Le mot sinistre d'empoisonnement a été prononcé, et une sotte jalousie serait ainsi devenue criminelle.

Les Carmes de Florence lui donnèrent la sépulture, dans cette église immortalisée par son pinceau, mais, par une bizarrerie pleine de mystère, ils ne mirent nulle épitaphe sur la pierre muette.

Il est possible que les contemporains n'aient pas compris son génie, et toutes les circonstances de cette brièvc existence portent à le croire, mais bientôt on

sentit les germes féconds renfermés dans la révolution qu'il avait faite.

A défaut d'épitaphe, voici, pour réparer un oubli plus que coupable, de belles et nobles paroles : « Masaccio, enlevé dans la fleur de son âge, est un des deuils de l'histoire. Elle ne saurait, même après quatre siècles, se consoler de la mort prématurée de ce jeune maître, qui portait en lui toutes les forces de l'art nouveau et toutes ses espérances. Il a la vraie gloire, celle des initiateurs. L'art du XIVe siècle était loin d'avoir tout dit ; après le vigoureux élan des premières années, la peinture avait été prise d'une sorte de somnolence ; l'effort d'invention s'était ralenti. Les maîtres, se répétant les uns les autres, redisaient les chansons connues. Plein de cette naïveté courageuse qui n'appartient qu'au génie, Masaccio revint hardiment à la nature dédaignée, au respect des formes individuelles, au sentiment de particularités touchantes, parce qu'elles sont humaines.... Vienne maintenant le groupe admirable des peintres du XVe siècle, ils n'hésiteront plus en chemin, ils sauront vers quel but ils doivent marcher (1). »

Des œuvres de Masaccio, il ne nous reste que très peu de chose, mais ces épaves du naufrage font vivement regretter ce que les flots du temps ou des révolutions ont englouti. Florence conserve le portrait d'un homme âgé, peint sur une brique. « On voit de lui, écrit M. Taine, aux Uffizi, un vieillard en bonnet et robe grise, tête ridée, un peu moqueuse ; c'est un por-

(1) Paul Mantz. *Hist. des Peintres. École Florentine.*

trait, mais non pas un portrait ordinaire : il copie le réel, mais il le copie en grand ».

Nous mentionnerons une belle fresque à Santa-Maria-Novella, représentant le Père Éternel, le Christ en croix, la Vierge et l'évangéliste saint Jean, et, au bas, deux donateurs agenouillés. Vasari avait eu l'audace ou la naïveté de recouvrir, d'un de ses tableaux, l'œuvre magistrale de Masaccio. On l'a retrouvée, en 1857, et transportée à droite de la grande porte d'entrée.

En dehors de cette fresque, nous ne possédons que la seule Vierge de Sant'Ambrogio, œuvre de jeunesse, insuffisante à nous montrer le développement de l'idée du maître. « Masaccio, d'ailleurs, comme l'observe judicieusement M. Gruyer, ne fut pas ou n'eut point le temps d'être un peintre de Madones. Dans ce rapide essor de la Renaissance florentine, les maîtres étaient trop exclusivement dominés par leur penchant vers la nature et vers la réalité vivante, pour se laisser aller à des questions de sentiment. Les tendances naturalistes de l'École étaient désormais fixées. Pour leur donner une sanction morale, pour imprimer à ce réalisme un vif accent de spiritualité religieuse, il fallait maintenant l'intervention d'un homme, ou plutôt d'un saint, qui sût rester savant tout en étant mystique. Cet homme, ce saint, fut Fra Giovanni de Fiesoles. Il arriva à l'heure dite pour modérer le mouvement, le diriger vers les sommets ; et, sans renier la science, il fut, par excellence, le peintre de la Vierge (1). »

(1) M. Gruyer. *Les Vierges de Raphaël, T. I, 245.*

IV. — FRA ANGELICO.

Beato Angelico est peut-être, de tous les maîtres de la Renaissance, le moins contesté, le plus universellement sympathique, celui qui subjugue avec le plus de facilité tous les cœurs. Nombre d'esprits, complètement formés aux grandes choses des arts d'imitation, s'ouvrent, comme par enchantement, devant la naïveté de ces chastes peintures. C'est qu'il y a là un parfum de candeur qui pénètre l'âme jusqu'au fond. Bon gré mal gré, chacun de nous s'incline devant de telles œuvres, et redit en soi-même les paroles, que saint Augustin prononçait, devant les travaux religieux de son temps :

APPARITION A SAINT BERNARD

par FRA ANGELICO.

« Ici même, ô mon Dieu ! ô mon sanctificateur ! ô ma » gloire ! je trouve à glorifier votre nom ; car ces beau- » tés, que vous faites passer dans l'âme de l'artiste, pro- » cèdent de cette beauté supérieure à nos âmes, vers » laquelle mon âme soupire nuit et jour... » (1)

Oui, des peintres ont surpassé ce maître pour la perfection du dessin, la richesse du coloris, l'exactitude de la perspective : aucun ne l'a égalé dans l'expression profondément religieuse de son style. Nul, comme lui, n'a reflété sur une figure la vraie beauté de l'âme immortelle. Le surnom qui lui fut donné résume son style et sa manière : l'Ordre dominicain avait déjà le docteur angélique, il aura aussi son peintre angélique : *Beato Angelico*.

Il naquit, d'après Vasari, en 1388, dans le voisinage de Castel-Vecchio, sur les hauteurs des Apennins, entre Dicomano et Borgo San-Lorenzo, dans la province de Mugello. A quelques milles de là seulement, se trouve Vespignano, où Giotto vit le jour et où il rencontra Cimabué, qui le fit son élève.

Il reçut au baptême le nom de Pierre ; son nom de famille est resté inconnu ; à son entrée au couvent, le jeune peintre s'appelait Guido. On ignore s'il eut d'autre frère que Benedetto, qui entra au couvent avec lui et fut peintre en miniatures. Leur fortune était suffisante ; par son pinceau, il eût pu devenir riche ; mais le *Quid prodest* de l'Évangile le fit renoncer au monde et embrasser les austérités du sacrifice.

En 1405, Guidolino et son frère entraient au cou-

(1) *Confessions, ch. XXXIV.* — Gruyer, *Les Vierges de Raphaël, I, 249, 250.*

vent dominicain de Fiesoles, situé aux portes de Florence, au milieu d'odoriférants jardins, qu'abritent, contre le nord, de hautes montagnes. Le premier reçut le nom de Giovanni, le second, celui de Benedetto. Ils ne firent que passer ici, pour aller faire leur noviciat à Cortone ; mais Fiesoles, si propice au recueillement et à l'étude, devait les revoir bientôt.

Quelques personnes ont avancé que le Beato n'était pas prêtre ; mais cette assertion est absolument fausse, les deux frères ayant été inscrits parmi les prêtres de l'Ordre, comme en font foi les chroniques dominicaines (1). Ses peintures, à elles seules, résoudraient la question, car elles supposent une étude peu ordinaire de la théologie.

Le mot *fra*, sous lequel on désigne le moine-peintre, a pu tromper certaines personnes ignorantes des pratiques monacales. Des cardinaux mêmes mettent ce titre à leurs signatures, et celui-ci ne fait que constater leur affiliation à la grande famille monastique.

Par suite de circonstances graves pour l'Église, il quitta Fiesoles et alla à Foligno. Florence avait pris parti pour Alexandre V ; les Dominicains tenaient pour Grégoire XII, le pape légitime ; les Florentins tentèrent des sollicitations pour les grouper autour d'eux, sous le même drapeau. Les Dominicains préférèrent éviter, par l'exil, des luttes incessantes. Au milieu de la nuit, ils partirent secrètement et allèrent à Foligno. Le talent de Fra Angélico n'eut que profit dans cet

(1) Fr. Joannes Petrus de Mugello juxtà Vichium, optimus pictor, qui multos tabulas et parietes in diversis locis pinxit, *accepit habitum clericorum* in hoc conventu, et sequenti anno *fecit professionem. Fol.* 97. 1407.

exil. Les montagnes de l'Ombrie avec leurs villes et leurs châteaux, le paysage de ces contrées comme enveloppées d'un voile bleu transparent, se retrouveront, à partir de ce jour, dans l'arrière-plan des toiles d'Angelico. Et quand la mort d'Alexandre VI lui rouvrit la route de Fiesoles, il put parfumer cette chère et sainte solitude des fleurs les plus odoriférantes de l'Ombrie.

C'est alors qu'il exécuta la Vierge des menuisiers de Florence, entourée d'anges qui arrachaient à Vasari ces mots : « Il semble qu'ils sont tombés du ciel. »

En 1436, Cosme de Médicis donna le couvent de San Marco aux Dominicains. Les Silvestriens, possesseurs de cet asile, reçurent, en échange, San Giorgio, au delà de l'Arno. Cosme y fit magnifiquement reconstruire le couvent, par Michelazzo, et légua aux religieux trente-six mille ducats et une belle bibliothèque de livres précieux, dont le bibliothécaire, Thomas de Sarzana, ami et admirateur de Fra Angelico, fut Nicolas V.

La voie de Rome lui était ouverte. Le nouveau Pape l'y appela. Son talent lui attira les meilleures et les plus illustres sympathies. Brunelleschi, Ghiberti, Masaccio, venaient souvent le visiter dans sa cellule. Tous l'aimaient comme un génie de l'art, et d'autant plus qu'ils n'avaient pas à le craindre, car, à leur sens, il appartenait à une époque irrévocablement finie. Ils se trompaient, « car Fra Giovanni, en se faisant exclusivement religieux, ne dédaignait pas d'être savant. Rompre la relation de l'âme avec le beau, c'est rompre les rapports de l'homme avec le bien, et la chute de l'art est alors

inévitable. Jean de Fiesoles voulut s'approcher des hauteurs où le beau et le bien s'identifient pour se réunir en Dieu. Il fit prévaloir la spiritualité, sans sacrifier toutefois la réalité ; et la peinture, entre ses mains, devint intérieure, sans cesser pour cela d'être sensiblement belle. En revenant au mysticisme des âges les plus fervents, Beato Angelico s'était bien gardé d'être rétrograde. Il n'avait rien renié des progrès accomplis, et était resté, dans le domaine de la pure orthodoxie, un homme de la Renaissance (1). »

« Beato Angelico prit la Vierge pour but constant de ses méditations. Il savait que Marie veille au seuil de la religion de son Fils, que son culte protège celui de Jésus et qu'en glorifiant sa maternité virginale, il confessait le Christ Fils de Dieu. Au-dessus du beau, captif dans la forme, l'homme cherche le principe du beau absolu, et, plaçant ainsi son but dans l'infini, il imprime à ses pensées un cachet divin. Beato Angelico cherchait ce principe dans Marie, en qui Dieu a mis toutes ses grâces. Chacune de ses Vierges est un nouvel acte de foi en faveur de l'art, un nouveau gage d'amour pour la beauté (2). »

Les contemporains du Frate appréciaient grandement le style expressif de ses Vierges. Michel-Ange lui adressa les vers suivants :

O Giovanni è salito in Paradiso
Il volto di Maria a vagheggiare
O Ella è scessa in Terra, è il suo bel viso
A lui venne ad espor per ricavare.

(1). A. Gruyer, *Les Vierges de Raphaël*, t. I, 246-247.
(2). A. Gruyer, *idem*.

« *Ou Jean est monté au ciel, pour contempler les traits* » *de Marie, ou Marie est descendue sur la terre, pour* » *lui montrer son gracieux visage.* »

L'art était pour lui une méditation continuelle de la beauté de Dieu, chacun de ses tableaux était une prière. Comme des rayons, ils sortaient de son cœur aimant ; ils germaient comme des fleurs de son âme pure.

Jamais il ne refusait son talent, mais religieux avant tout, il eut toujours soin de recommander qu'on s'adressât à son supérieur. Tous les honoraires revenaient à la communauté. « Les religieux peintres étaient dispensés du chœur et ils gardaient le seul argent nécessaire à l'achat des couleurs et autres objets pour leur art (1). »

On pourrait être surpris de voir Fra Angelico, lui-même, dans son Jugement dernier, conservé à Berlin, placer au rang des réprouvés des cardinaux et des évêques. Pour juger de pareilles compositions, il est indispensable de se reporter à l'époque pour laquelle surtout elles ont été faites. Le schisme fournissait aux peintres chrétiens l'occasion de montrer la sévérité des jugements de Dieu, sans exception de personne ; c'était comme un avertissement, une leçon donnée aux spectateurs de leurs tableaux. Au moyen âge, on prêchait par la peinture tout autant que par la parole, et cette prédication de l'art chrétien n'était ni la moins libre ni la moins courageuse.

Outre Saint-Marc de Florence, tout parfumé encore de ses fresques si suaves et si pieuses, Fiesoles, Orvieto

(1) Razzì, *Storia degli Uomini illustri.*

et Rome, possèdent des œuvres du Frate. C'est de la chapelle dite de Nicolas V, à Rome, que Rossini a écrit : « Par les travaux de la chapelle de Saint-Nicolas, Angelico a remporté la palme sur tous les peintres de son siècle. »

Il resta à Rome jusqu'à sa mort, qui arriva à l'âge de soixante-huit ans. Le peintre de Marie eut la consolation de terminer sa carrière au couvent de Sainte-Marie-de-la-Minerve, au chant du *Salve Regina*, le 18 mars 1455.

La voix du peuple le nomma *El Beato*. Nicolas V fit placer, sur le tombeau de celui qu'il avait aimé, l'inscription suivante :

HIC JACET VEN. PICTOR
FR. JO. D. FLOR. ORD. P.

Non mihi sit laudi, quod eram velut Apelles,
Sed quod lucra tuis, omnia Christo dabam
Altera nam terris opera extant, altera cœlo,
Urbs me Joannem flos tulit Etruriæ.

« Ci-gît le vénérable peintre Fra Giovanni, de Flo-
» rence, de l'Ordre des Frères Prêcheurs.

» Que la gloire d'avoir été un second Apelle ne
» soit rien pour moi ; tous mes gains, je les ai donnés à
» Jésus-Christ ; une partie de mes œuvres est sur la
» terre, une partie est au ciel. La ville qui est la fleur
» de l'Étrurie m'a donné le jour. »

Fra Angelico aurait pu devenir riche, mais il n'en prenait nul souci, disant que la vraie richesse consiste à se contenter de peu. Il aurait pu commander, mais il ne le voulut point, disant qu'il était plus facile d'obéir

et qu'on risquait moins de se tromper. Il aurait pu obtenir des dignités, Nicolas V lui ayant offert l'archevêché de Florence, mais il ne les estimait pas, disant qu'il ne cherchait aucune autre dignité que de pouvoir échapper à l'enfer et s'approcher du ciel. Jamais ses frères en religion ne le virent en colère, et même quand il avait besoin de reprendre quelqu'un, il ne le faisait qu'avec le sourire sur les lèvres. Tout, chez lui, tout, le pinceau, le sourire, la vie, était digne d'un ange : Angelico.

Avant de le quitter, déposons, sur sa tombe, une gracieuse fleur cueillie dans les œuvres de M. de Montalembert. « Chaque catholique, dit ce grand écrivain, » doit se trouver heureux quand il contemple les admi- » rables œuvres de ce maître, où la parfaite expression » de sainteté égale l'intention qu'on peut appeler le *nec* » *plus ultrà* de l'art chrétien (1). »

Nous avons de ce maître :

PÉROUSE,	à San Domenico : *Sainte Vierge et Enfant Jésus dans ses bras.*
BARI,	à Saint-Nicolas : Deux scènes de la *Vie de la Sainte Vierge.*
CORTONE,	à San Domenico : *Vierge avec l'Enfant Jésus.*
ROME,	à l'église du Gesù : *l'Annonciation.*
FIESOLES :	*Deux Vierges entourées de saints.*
FLORENCE,	Galerie des petits tableaux : *Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus.* Au salon des Expositions, trois différentes *Vierges ;* Au Palazzo *degli Uffizzi :* Autel à pan-

(1) *Du Vandalisme et du Catholicisme.*

neaux avec la *Sainte Vierge et des saints;*
Salle de l'École de Toscane : *Couronnement de la Sainte Vierge.*

MONTE-FALCO : *Couronnement de la Sainte Vierge.*

TURIN, à la Galerie royale : *Madone avec l'Enfant.*

BRESCIA, à Sant'-Alessandro : *Annonciation.*

PARIS, Musée du Louvre : *Couronnement de la Vierge.*

ANGLETERRE, Collection de Mrs Yong Ottleys : *Ensevelissement de Marie ;*
Collection du feu prince Albert : *Madone avec l'Enfant ;*
Galerie Kinsington, à Londres : *Annonciation.*

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS
ET SAINTE ANNE,
par Léonard de Vinci.

V. — LÉONARD DE VINCI.

LA figure la plus grandiose de l'art chrétien fut bien Léonard de Vinci. Dieu fit de cet homme le plus intelligent, le plus beau, le plus fort de ses contemporains (1).

Né, en 1452, au château de Vinci, dans le val d'Arno, d'un notaire de la seigneurie de Florence, il fut élève de Verrocchio. Dès l'âge de seize ans, il avait exécuté, dans un des tableaux de son maître, le *Baptême du Christ*, actuellement à l'Académie des Beaux-Arts de

(1) A. Gruyer, *Les Vierges de Raphaël, I, 292.*

Florence, un ange tellement beau, dit Vasari, que Verrocchio avait renoncé à la peinture (1). Légende ou histoire, le fait montre à quelle perfection le jeune artiste avait déjà su s'élever. Son pinceau, véritable magicien, parviendra à résoudre tous les problèmes relatifs à l'imitation. *La Vierge à la carafe* ne tarda pas à le montrer. « On y admire, dit encore Vasari, » une carafe pleine d'eau, contenant des fleurs couver- » tes de rosée, qui semblent plus vivantes et plus vraies » que la nature (2). » Cette Vierge, qui appartenait à Clément VII, se trouvait au Vatican sous d'Argenville, qui en parle (3).

Et, cependant, la faveur publique ne venait pas à Léonard. Fatigué de ce dédain et de cette obscurité, il quitte la Toscane, pour chercher fortune en Lombardie. Louis Sforza, dit le Maure, voulait rivaliser avec les Médicis ; Béatrix d'Este, sa femme, l'encourageait dans ses projets grandioses. L'achèvement du dôme de Milan et de la Chartreuse de Pavie permet de juger ce qu'enfanta cette noble émulation. Léonard rechercha le puissant patronage de Sforza. La lettre qu'il lui écrivit, à cette occasion, a été conservée. On y lisait ce passage : « Je puis conduire à fin toute espèce de » travaux de sculpture en terre, en marbre et en bronze ; » de même, en peinture, je puis exécuter tout ce que » l'on voudra, aussi bien que qui que ce soit. » S'il est plus modeste pour la sculpture, ce n'est point qu'il

(1) Vasari. *Vie de Léonard de Vinci.*
(2) Id.
(3) *Abrégé de la Vie des peintres, Tom. I, p. 146.*

n'eût le droit de continuer sur ce ton de fier langage, mais, par un suave sentiment de délicatesse, il cède la palme à son vieux maître, Verrocchio.

Dans cette même lettre, Léonard de Vinci offrait, à la race guerrière des Sforza, ses services, comme ingénieur militaire et comme inventeur de machines formidables, soit pour l'attaque, soit pour la défense. Ses études, sur toutes ces questions, avaient été poussées très loin, et furent des plus remarquables. Le Milanais lui doit les immenses travaux hydrauliques du canal de la Martesena et ceux du grand réservoir de Saint-Christophe.

La mécanique et la musique lui étaient familières. Après la conquête du duché, par François Ier, dans la salle du banquet, offert pour cette circonstance, il fit marcher un automate symbolique, représentant les fleurs de lys, portées dans un cœur de lion. Cette partie de la fête fut couverte d'applaudissements, et excita une universelle admiration.

Sur une lyre d'argent, perfectionnée par lui, et ayant la forme d'une tête de cheval, il tirait des sons d'une harmonie ravissante, et les accompagnait d'improvisations poétiques. Les artistes étaient stupéfaits de ce prodige. Maître d'armes consommé, il fit un traité sur l'escrime ; il excellait dans la danse. « De cette main, » écrit M. Rio, qui agissait, comme un souffle magi- » que, sur les cordes d'une lyre et qui traçait sur la » toile ou sur le papier ces contours si légers et si gra- » cieux, qui excitent en nous tant d'admiration, Léo- » nard pouvait tordre le battant d'une grosse cloche

» ou plier en deux un fer à cheval, et lancer ou rete-
» nir à son gré le coursier le plus fougueux (1). »

Des inventions surprenantes remplissaient Florence de son nom. Son caractère s'y manifestait, aussi original que son génie. Les études les plus diverses ne pouvaient satisfaire son incroyable activité : architecture, mécanique, sculpture, hydraulique, botanique, astronomie, chimie, ce génie touchait à toutes ces questions. « Tantôt, raconte M. Blanc, il s'amusait à former, par
» le mélange de matières inodores, des odeurs détesta-
» bles, qui mettaient en fuite tous les assistants ; tan-
» tôt, au moyen de soufflets invisibles, il faisait gon-
» fler des vessies cachées, qui remplissaient peu à peu
» la chambre et forçaient le monde à déloger ; tantôt
» il inventait des mécanismes qui d'eux-mêmes soule-
» vaient les meubles, de sorte que tel dormeur se sen-
» tait, avec épouvante, soulevé, au beau milieu de la
» nuit, par une force inexplicable. Une autre fois, il
» imaginait des moulins, des engins pour lever ou traî-
» ner des poids énormes, des pompes pour épuiser
» l'eau des marais, des machines et des combinaisons
» pour canaliser l'Arno, de Florence à Pise. Pendant
» ce temps, il ne laissait pas de dessiner d'après nature
» mille objets divers, des portraits, des paysages, des
» plantes, des fleurs, des animaux, des chevaux sur-
» tout, et de modeler en terre des figures de femmes
» et d'enfants, où se révélaient à la fois l'exquise déli-
» catesse d'une âme jeune, aimable, ouverte à tous les
» sentiments de la grâce, et la majesté d'un maître

(1) M. Rio, *L'art chrétien, T. III, 41.*

» mûri avant l'heure. Souvent on le rencontrait dans » les rues, crayonnant sur un petit livret de papier » blanc les figures qui le frappaient, les personnes élé- » gantes aussi bien que les êtres disgraciés, car il por- » tait son attention sur la nature entière, et s'intéres- » sait aux déviations de la forme afin d'en mieux con- » naître les convenances. Il prenait note de la laideur » précisément parce qu'il y voyait le revers de la » beauté (1). »

Léonard de Vinci menait si loin cette étude de la nature sur place, que Lomazza, son élève, raconte que le maître amenait souvent dîner, à sa table, des gens de la campagne, qu'il faisait rire à gorge déployée, par le récit de bouffonneries sans fin, uniquement afin de les dessiner dans sa mémoire.

Aussi poussa-t-il, dans ses œuvres, l'imitation aux dernières limites. Dans un modèle de tapisserie, commandé, pour une fabrique de Flandre, par le roi de Portugal, il représente Adam et Ève dans le paradis terrestre, et, dans un simple carton, peint en camaïeu et rehaussé de blanc, il prit plaisir à rendre, au naturel, tous les animaux de l'Éden, dans la variété individuelle de leur physionomie et de leurs pelages, toutes les fleurs, toutes les plantes et jusqu'aux moindres herbes du jardin.

Ce génie, vraiment aussi supérieur qu'universel, fut un travailleur infatigable, et on comprend les richesses que doit donner un pareil fonds, ainsi exploité. Il a

(1) *Hist. des Peintres, École Florentine.*

laissé un Traité de perspective, un Traité de la lumière et des ombres, un Traité de la peinture.

De Vinci avait un cœur grand. Son humeur généreuse lui faisait acheter, sur les places publiques, des oiseaux captifs, pour avoir le plaisir de les rendre à la liberté. Le charme de sa conversation, l'expression noble du visage, achevaient de lui gagner les sympathies de tous.

A l'encontre du plus grand nombre, indifférent à la gloire comme à la fortune, ignorant l'insatiable impatience de jouir, il mettait du temps à ses œuvres. Pour lui aussi, le peintre qui a le malheur d'être content de lui-même, a manqué sa vocation. La popularité est sans prise sur ce grand caractère ; « il aime mieux, dit-» il, la critique de ses ennemis que l'approbation et les » louanges de ses amis (1). »

Sous ces aperçus, le poète moraliste s'est déjà révélé à nous. Familiarisé avec les conflits intérieurs, il les a traduits dans de précieuses maximes :

« Celui qui ne peut ce qu'il veut, doit vouloir ce qu'il » peut.

» Souvent il ne faut pas se contenter de ne vouloir » que ce qui se peut.

» Souvent me parait doux ce qui tourne bientôt à » l'amer.

» Ce que j'ai désiré, je le regrette bientôt, dès que je » l'ai eu (2). »

(1) *Trattato della Pittura*, c. 15.

(2) Chi non puo quel che vuol, quel che puo voglia.
Ne sempre è dar voler quel che si puote :
Spesso par dolce quel che torna amaro ;
Piansi già quel ch'io vulsi, poi ch'io l'ebbi.

Sculpteur de premier ordre, le grand artiste regardait la peinture comme l'art de reproduire une composition plastique, sur la toile ou toute autre surface plane ; aussi ses travaux préparatoires et sa distribution des ombres avaient surtout pour but de donner aux figures le plus de relief possible. « Il faut beaucoup plus de travail et de » réflexion, écrivait-il, pour donner les ombres à une » figure que pour en dessiner les contours. De plus les » ombres et les lumières ne doivent point être tranchées, » mais se noyer ensemble et se perdre insensiblement » les unes dans les autres comme la fumée (1). » Pour mieux atteindre ce but, il passait en couleurs des modèles en terre pétris de ses mains, les disposait devant lui, et avait des effets de lumière, plus nettement accusés, une connaissance expérimentale. Chargé de l'exécution de la statue équestre de Barthélemy Coleone, fondateur de la dynastie régnante à Milan, il mit dix ans pour faire le seul modèle en terre.

Sainte-Marie-des-Grâces possédait une image miraculeuse de la Sainte Vierge. Béatrix d'Este désirant en faire son oratoire favori, Louis le Maure le fit décorer de peintures. De cette circonstance devait éclore un des plus immortels chefs-d'œuvre de l'art chrétien, la Cène de Léonard de Vinci.

La tête du Christ fut l'objet de ses longues méditations ; il était comme absorbé dans la contemplation de la divinité, et Lamazzo nous dit que sa main paraissait trembler, quand il approchait le pinceau de sa fresque (2). « Il opérait, selon l'expression du Dante, com-

(1) *Trattato della Pittura.*
(2) *Trattato, c.31.*

» me l'artiste qui a l'abitude de son art et dont la main » tremble (1). » Il vécut tellement absorbé dans cette grande composition, qu'il allait du matin au soir sans boire ni manger. C'est dans cette fresque du réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces qu'il transforma son coloris, d'argent en airain. Le vandalisme monacal laissa dépérir ce chef-d'œuvre de la Renaissance florentine, et, en 1652, sous prétexte d'une ouverture à pratiquer dans le mur, il poussa la barbarie jusqu'à tailler les jambes du Christ et de quelques apôtres. Les armées de la Révolution, passant sur les ordres formels de Bonaparte, en firent un magasin à fourrage.

Cette œuvre magistrale, dont le sujet était resté à peu près inconnu des siècles précédents, venait à une heure providentiellement favorable. Le schisme s'efforçait d'effacer, du *Credo*, le dogme eucharistique, et la peinture de Sainte-Marie-des-Grâces, mille fois reproduite, s'en alla remplir partout une mission apologétique ; ses copies décorèrent tous les murs des maisons catholiques, comme protestation contre la monstrueuse hérésie, et profession de foi au dogme si cher à la piété chrétienne.

Pour exécuter les figures des douze apôtres, il étudia longtemps les marchés, les faubourgs de Milan, y cherchant des têtes analogues à celles que devaient avoir les heureux invités de la Cène. La figure de Judas donna lieu à une curieuse anecdote, racontée par Vasari et Giraldi. « Impatienté de voir son réfectoire embar-

(3) Similementé opérendo all'artista.
Ch'ha l'abito dellarte e man che trema.
(Paradis, Canto 13.)

rassé par l'attirail de la peinture, le prieur du monastère alla porter ses plaintes au duc Ludovic, qui payait très noblement Léonard pour cet ouvrage. Le duc le fit appeler, et lui dit qu'il s'étonnait de tant de retard. Vinci répondit qu'il avait lieu de s'étonner, à son tour, des paroles de Sa Seigneurie, puisque la vérité était qu'il ne se passait pas de jour qu'il ne travaillât, deux heures entières, à ce tableau. Les moines reviennent à la charge ; le duc leur communique la réponse de Léonard. « Seigneur, dit l'abbé, il ne reste plus à faire qu'une seule tête, celle de Judas ; mais il y a plus d'un an que, non seulement il n'a touché au tableau, mais qu'il n'est venu le voir une seule fois. » Le duc irrité fait revenir Léonard. « Est-ce que les frères savent peindre ? répond celui-ci ; mais ils ont tort quand ils disent que je ne travaille pas, tous les jours, au moins deux heures, à cet ouvrage. — Comment cela, si tu n'y vas point ? — Votre Seigneurie saura qu'il ne me reste plus à faire que la tête de Judas, lequel a été cet insigne coquin que tout le monde sait. Il convient donc de lui donner une physionomie qui réponde à tant de scélératesse : pour cela, il y a un an, et peut-être plus, que tous les jours, soir et matin, je vais au Borghetto, où Votre Seigneurie sait bien qu'habite toute la canaille de sa capitale ; mais je n'ai pu trouver un visage de scélérat qui satisfasse à ce que j'ai dans l'idée. Une fois ce visage trouvé, en un jour, je finis le tableau. Si cependant mes recherches étaient vaines, je prendrais les traits de ce père prieur qui vient se plaindre de moi à Votre Seigneurie, et qui d'ailleurs remplit parfaite-

ment mon objet ; mais j'hésitais depuis longtemps à le tourner en ridicule dans son propre couvent. » Le duc se mit à rire, et voyant avec quelle profondeur de jugement le Vinci composait ses ouvrages, il comprit comment son tableau excitait déjà une admiration si générale. Quelque temps après, Léonard, ayant rencontré une figure, telle qu'il la cherchait, en dessina sur place les principaux traits, et rassemblant toutes ses observations précédentes, il peignit la tête de ce Judas, qui porte la trahison si fortement écrite sur son visage (1).

En plusieurs localités, la peinture fit de la Cène de Léonard des bannières pour les processions.

Lomazzo, dans son Traité de la peinture, caractérise les grands peintres par un attribut, choisi parmi les métaux, et un emblème, tiré des animaux. A Léonard, ce qu'il y a de plus noble et de plus grand : l'or et le lion. Et cela résume assez exactement la force dans le relief, la splendeur et l'harmonie dans les lumières (2).

Pendant cette vie errante, soucieuse, tourmentée, et néanmoins étonnamment féconde, Léonard ne cesse de songer à la Vierge, et il nous en a laissé de remarquables modèles.

De retour de Toscane, il voulut faire une Sainte Famille, pour l'église de l'*Annunziata* de Florence ; ses travaux ne lui permirent d'achever que le carton. Mais ce carton, exposé dans une chambre du couvent des Frères Servites, pendant deux jours, fut pour lui l'occasion d'un triomphe que ne lui avaient jamais procuré

(1) Ch. Blanc. *Hist. des Peintres.*
(2) M. Kirs. *L'Art chrétien, T. III.*

ses chefs-d'œuvre les plus achevés. On eût dit que c'était comme une revanche et un repentir de la faveur populaire, jadis si pleine d'indifférence pour Léonard de Vinci. Hommes et femmes, jeunes et vieux, confondus dans une admiration confinant à l'extase, se pressaient pour jouir d'un spectacle, où le goût et la foi trouvaient un si puissant intérêt. La foule défilait naïvement comme une procession devant une Image miraculeuse. Il n'y avait pas de coloris, mais l'artiste avait suppléé, à la magie du pinceau, par un heureux procédé, qui faisait ressortir les contrastes entre les ombres et la lumière. « Ce dessin est une merveille, » écrit M. Gruyer. La suavité, la noblesse et la beauté » des lignes, l'agrément, la finesse et l'animation des » têtes, y sont extraordinaires. La Vierge est assise » aux côtés de sainte Anne, et tient l'Enfant-Jésus, qui » veut s'élancer des bras de sa Mère pour bénir le » petit saint Jean-Baptiste agenouillé devant lui. Sainte » Anne,également assise,s'efface discrètement derrière » la Mère du Verbe, montre le ciel en regardant Marie, » et fait conprendre ainsi qu'elle est dans le secret de » Dieu. Enfin la relation des deux enfants, l'un parais- » sant, comme un trait de lumière, sortir du sein de la » Vierge, pour éclairer l'autre qui s'incline sous le rayon » divin, ne laisse plus l'ombre d'un doute dans l'esprit » du spectateur. L'agencement des lignes, l'ordonnance » des draperies, le goût des coiffures, sont d'une ex- » quise élégance. La tête de sainte Anne, reléguée » dans l'ombre, est brillante encore de beauté, de jeu- » nesse et d'inspiration. Le visage de la Vierge est en

» pleine lumière et délicieusement ému; les traits sont » plus humbles, plus simples, plus limpides qu'on ne » les voit d'ordinaire, sous le crayon de Léonard. Est-» ce bien là tout-à-fait la Vierge ? Je n'oserais le dire » encore, mais devant tant de beauté, on est sur le » point d'être désarmé. Les enfants enfin sont voisins » de la perfection. Il est difficile de rendre mieux la » bonté suprême dans l'Enfant-Jésus, l'adoration dans » le petit saint Jean. Léonard, en s'aventurant dans » des voies nouvelles et en dehors de tout sentier » battu, s'est approché très près de la vérité morale, » qu'il poursuivait sans cesse sans la pouvoir atteindre » jamais. Raphaël empruntera quelque chose à de tels » chefs-d'œuvre ; à certains égards, il restera peut-être » en deçà, du côté de la science, mais il ira bien au-delà » par la simplicité, par la grâce (1). »

La Vierge aux Rochers est très vraisemblablement une œuvre toscane, antérieure au départ pour Milan. Laissons à l'éminent critique la tâche de nous en décrire les ravissantes beautés : « Elle nous transporte dans » une grotte formée de rochers et de stalactites,tapissée » de feuillages et de fleurs, avec des échappées de vue » sur des horizons lointains, lumineux, fantastiques, où » les eaux, les glaciers, les montagnes, s'accordent en » de divins concerts. C'est en cette retraite enchantée, » silencieuse, que s'abrite le mystère de l'amour. Le » Verbe, assis à terre et soutenu par un ange, bénit le » petit saint Jean-Baptiste, et cette alliance de Dieu » avec l'homme, la Vierge la consacre en lui dévouant

(1) A. Gruyer, *Les Vierges de Raphaël. T. I, p. 297.*

» son Fils. La Mère de Jésus est agenouillée au milieu » du tableau. Ses longs cheveux ondés sont dénoués » le long de ses joues et tombent sur ses épaules. De » la main gauche elle implore l'Enfant-Jésus, et de la » droite attire à elle le Précurseur. Sa tête est douce- » ment penchée vers saint Jean, et ses yeux sont abais- » sés sur lui avec bonté. Le sourire énigmatique, qui » est la marque générale des femmes peintes par Léo- » nard, à partir de son arrivée à Milan (1483), ne se » trouve pas sur ce visage. Les traits, moins cherchés, » moins profondément fouillés, moins beaux de relief, » sont plus simples, plus émus, plus religieux que ceux » des Vierges habituellement peintes par le Vinci. Les » plis de la robe et du manteau sont aussi plus minu- » tieux, plus cassés, plus classiques au point de vue de » l'école. Le petit saint Jean surtout demeure dans la » tradition du Verrocchio, et accuse un naturalisme qui » n'a point encore été entièrement transformé, par un » génie nouveau. Quant à l'ange et à l'Enfant-Jésus, en » gardant aussi une franchise d'expression toute floren- » tine, ils prennent en même temps un caractère singu- » lier de noblesse et de beauté, qui déjà ne ressort plus » que de l'inspiration souveraine de la plus admirable » poésie (1). »

Après un court séjour à Rome, nous trouvons Léonard de Vinci au château de Cloux, près d'Amboise, que lui avait donné François Ier.

Il y mourut, le 2 mai 1619.

(1) A. Gruyer, *Les Vierges de Raphaël*. T. I, p. 297.

Nous avons de ce maître :

PARIS, au musée du Louvre : *La Vierge, l'Enfant-Jésus et sainte Anne.* Ce tableau fut apporté par le cardinal de Richelieu, en 1629, à son retour du siège de Casal.

La Vierge aux Rochers. Il en existe plusieurs répétitions, à Nantes, particulièrement au musée de cette ville.

MILAN, au palais Litta : une *Vierge allaitant l'Enfant.* « Il n'y a pas, dit M. Rio, de langage descriptif qui puisse donner une idée de la grâce et de l'harmonie de cette composition. Suavité du visage de la Vierge, beauté du coloris, transparence des demi-teintes, moindres détails du modèle, on dirait des figures coulées. »

ROME, au couvent de San Onofrio : *une Madone* peinte à Fresque.

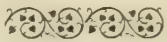
MUNICH, dans la Galerie royale : une *Madone* tenant sur son bras droit l'Enfant-Jésus étendu sur le côté sous son manteau, avec une croix à la main.

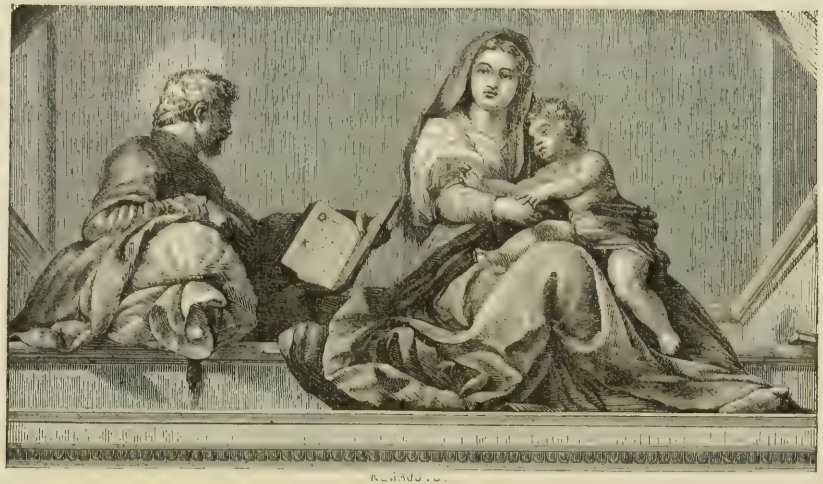
LONDRES, chez lord Monshon : *Vierge au bas-relief.*

MADRID : *Sainte Famille,* œuvre capitale, parfaitement conservée et dont la finesse dans l'exécution laisse bien loin toutes les autres.

SAINT-PÉTERSBOURG, à la Galerie de l'Hermitage : une autre *Sainte Famille,* qui y est depuis la fin du XVIIIe siècle.

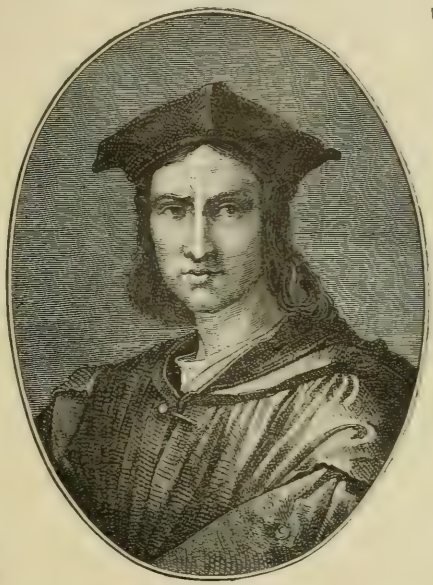
Nous en passons sous silence, et des plus belles, car elles sont perdues ou dans des collections complètement ignorées.





MADONE DEL SACCO d'André Del Sarte.

VI. — ANDRÉ DEL SARTE.



FLORENCE ne cessa d'être, pour les arts, la ville des fleurs. André del Sarte fut un de ses glorieux épanouissements.

Il naquit en 1848. Son père était tailleur. Pendant sept années, il travailla chez un orfèvre ; mais, comme il préférait dessiner, on le plaça chez un peintre. Presque enfant, il dessinait déjà sans raideur, et on eût dit qu'il pratiquait son art depuis cinquante ans. Génie facile, la grâce de l'invention et la souplesse de la main lui étaient si naturelles, qu'elles semblaient lui tenir lieu d'études. Cependant, il était ardent au tra-

vail ; même les jours de fête, on le voyait, dans la Salle du Pape, passer la journée entière à étudier les sublimes cartons de Léonard de Vinci et de Michel-Ange.

C'était, à cette heure, unique dans l'histoire des arts, le beau moment de l'Italie. Outre les deux grands maîtres que nous venons de nommer, le génie de Raphaël commençait à resplendir.

André del Sarte épousa Lucrezia del Fede. Veuve de Carlo di Domenico, cette femme, née de parents pauvres et grossiers, mais fière de sa beauté, affectait avec son mari des manières impérieuses. Elle mit à sa charge toute sa famille, ses deux sœurs, son père et une petite fille de son premier mariage. Pour subvenir à tout, André, d'après la tradition locale, levé de bonne heure, courait au marché, pour y faire les provisions du ménage. Un peu ce manque de dignité, mais beaucoup plus encore le caractère de Lucrezia, lui firent perdre tous les élèves que son talent avait groupés autour de lui.

Un marchand florentin, nommé Puccini, ayant reçu, de France, commission d'y envoyer quelques belles peintures, André fit pour lui le *Christ mort*, soutenu par sa Mère et des anges en pleurs. François Ier, ayant vu cette œuvre, en fut ravi et désira avoir des tableaux de la main d'un tel maître. Il voulut même le posséder à la cour, mais l'artiste, ne pouvant se résoudre à quitter son pays, fit, pour le roi de France, la *Sainte Famille*, qui est aujourd'hui au Louvre. Cette composition, exquise de contours et de sentiments, est aussi tendre que délicate.

Sur de nouvelles instances de François Ier, André dél Sarte vint à Paris, accompagné d'un de ses plus chers élèves, Andrea Sgnazzella. Ils furent reçus avec une courtoisie toute royale. C'est alors que le maître peignit la *Charité* du Louvre. Une grosse pension et de nombreuses faveurs vinrent le récompenser. Le roi se plaisait à le visiter dans son atelier, à le regarder peindre ; il aimait son humeur modeste, sa douceur, sa facilité à se contenter de toute chose. C'était, pour l'artiste florentin, un grand contraste avec la vie besogneuse que nous savons ; lui qui ne travaillait, au delà des monts, que pour de pauvres confréries, recevait les commandes d'un puissant et généreux monarque. Mais la nostalgie s'empara de lui, et, un jour, en 1519, il partit avec promesse de retour, et porteur d'une somme considérable, pour achat de tableaux et d'objets d'art, remise par le roi.

L'argent donné et même l'argent confié passèrent vite en dépenses. La première pensée d'André fut de retourner auprès de son royal protecteur et de lui demander pardon. Malheureusement, les prières de sa femme l'emportèrent sur le sentiment de l'honneur. Dans l'espoir que le maréchal Anne de Montmorency, grand-maître et connétable de France, lui obtiendrait de rentrer en grâce, il peignit, pour ce haut dignitaire, un *Saint Jean-Baptiste ;* mais bientôt ses engagements sont oubliés, le tableau reçoit une autre destination ; il est vendu à Octavien de Médicis. François Ier, ainsi outragé, prit en horreur et le maître et tous les artistes florentins.

André del Sarte professait une admiration sans égale pour Raphaël ; c'est qu'il y avait entre eux une certaine parenté de tempérament et de génie. « Si Raphaël, a-» t-on dit, est un Virgile, André est un Tibulle (1). »

Un jour, Frédéric II, duc de Mantoue, passant par Florence, pour aller voir le pape Clément VII, admira, au palais Médicis, le portrait de Léon X par Raphaël. Il voulut l'avoir. Arrivé à Rome, il présenta sa requête à Clément VII, qui consentit à la cession du tableau demandé. Florence reçoit l'ordre d'expédier le portrait à Mantoue. Mais Octavien de Médicis, qui éprouvait, pour cet abandon, une vive répugnance, répondit qu'il ne manquerait pas d'obéir à Sa Sainteté, mais que, le cadre étant en mauvais état, il prendrait seulement le temps d'en commander un nouveau et de le faire dorer. Là-dessus, André del Sarte est secrètement averti, que le seul remède, à la faiblesse du Pape, était d'exécuter, avec toute la diligence possible, une copie parfaitement exacte, qu'on enverrait à Mantoue, au lieu de l'original. Le peintre, caché dans la maison du duc, contrefit le portrait, avec une telle précision, une telle similitude de tons, imitant jusqu'aux taches, qu'Octavien, fort habile, ne put distinguer l'un de l'autre. Jules Romain, alors à la cour du duc de Mantoue, y fut trompé lui-même, lui, élève et collaborateur de Raphaël ; et il fallut que Vasari, qui, jeune encore, avait vu André copier le portrait, lui révélât la supercherie. Vasari étant venu à Mantoue, Jules Romain lui fit visiter les galeries. Quand on fut devant le fameux portrait :

(1) *Hist. des Peintres, Ecole Florentine.*

« Voilà, dit Jules, le meilleur morceau de la collection. » — « Il est merveilleux, répondit le visiteur, mais il n'est pas de la main de Raphaël. » — « Comment donc, et ne le sais-je pas mieux que personne, moi qui ai travaillé au tableau et qui reconnais les coups de pinceau que j'y ai donnés ? » — « Vous vous trompez, dit Vasari, la peinture est de la main d'André del Sarte, et en voici la preuve : c'est un signe qui a été mis derrière la toile (il lui indiquait le signe) pour distinguer la copie de l'original, car on les confondait à Florence. » Jules Romain, tournant le tableau, trouva le signe et resta stupéfait. « Après tout, reprit-il, je n'estime pas moins une pareille copie que le tableau de Raphaël. J'y trouve même un intérêt de plus, car il est extraordinaire de voir un peintre de premier ordre prendre la peine d'imiter la manière de l'autre, et de l'imiter avec une fidélité aussi trompeuse. »

« Si l'on veut trouver réunies et fondues dans une seule fresque, dit M. Charles Blanc, toutes les qualités du maître, il faut aller à Florence voir la fameuse *Madonna del Sacco*, dans le grand cloître de l'Annunziata. On l'appelle *del Sacco*, à cause d'un sac sur lequel s'appuie saint Joseph, les yeux fixés sur un livre. C'est à peine si Raphaël a fait une plus belle Madone et un enfant plus gracieux. Quant à la figure si aimable, si attentive et si recueillie de saint Joseph, elle est, dans son genre, sans égale et sans prix (1). »

M. Gruyer est plus froid, dans son admiration des Vierges d'André del Sarte : « Il lui a manqué, dit-il,

(1) Charles Blanc, *Hist. des Peintres, École Florentine.*

l'énergie, la dignité du caractère, la fierté mâle, qui sont au génie ce que la flamme est au feu. Aucun peintre ne s'est plus souvent inspiré de la Mère du Verbe. Il y revient à chaque instant, lui confiant ses espérances, ses joies, plus souvent ses tristesses. L'âme de ce pauvre peintre ne fut point à la hauteur de son talent ; elle n'eut jamais, dans ses épanchements religieux, de ces grands coups d'aile à la façon de Michel-Ange et de Raphaël.... On est charmé devant les peintures d'André del Sarte ; cependant Dieu en est absent, et sur ces visages si peu émus le regard sacré ne luit pas... Quoi qu'il en soit, il est, dans ses Vierges, le continuateur et le dernier des maîtres florentins (1). »

Sous les réticences du critique perce une vive admiration, et certainement il ne refuserait pas de souscrire à cet éloge : « Si Raphaël n'avait pas existé, André del Sarte occuperait la première place dans l'art, après Léonard de Vinci et Michel-Ange (2). »

Quand on songe aux innombrables tableaux de la main de ce maître, on se demande comment a pu suffire, à une pareille tâche, un artiste mort à quarante-deux ans. C'était un travailleur infatigable. Pendant le siège de Florence, on le voyait paisiblement travailler à une Madone, commandée par Octavien de Médicis. La toile finie fut naïvement apportée au duc ; celui-ci, on le conçoit sans peine, occupé de toute autre chose, remercie affectueusement le peintre, et, vu les circonstances, s'excuse de ne pas recevoir le tableau, en lais-

(1) A. Gruyer, *Les Vierges de Raphaël, T. I, p. 317, 321, 923 et 324.*
(2) Charles Blanc, *Hist. des Peintres.*

sant à l'artiste toute liberté de le vendre à qui le paierait bien. « Il a été fait pour vous, dit André, il sera toujours vôtre. » La ville prise et les Médicis rentrés, Octavien reçut la toile et doubla le prix.

Les soldats vainqueurs avaient apporté la peste à Florence. André en fut atteint; il en mourut, après avoir eu le saignant chagrin de voir sa femme s'éloigner, pour fuir le fléau. Le pauvre artiste succomba, inaperçu, dans une ville saccagée par la peste; point de pompe à ses funérailles ; cependant on eut la générosité de lui donner, à l'Annunziata, la sépulture qu'il avait demandée.

Nous avons de ce maître :

FLORENCE, à l'Annunziata : *Nativité de la Vierge ;*

Palais Pitti : *trois Annonciations ; — Sainte Famille ; — deux Assomptions ; — Madone avec l'Enfant-Jésus et saint Joseph ; — Vierge assise sur un nuage, tenant l'Enfant ; — deux Madones ;*

Galerie des Uffizi : *Vierge sur un piédestal,* et debout, saint François et saint Jean l'Évangéliste ;

Église Santa-Croce : *Vierge* sur l'autel de la chapelle Peruzzi ;

Petroja, villa des Médicis : une belle *Sainte Famille ;*

Monastère de Luco in Magello : *Visitation.*

PARIS, Musée du Louvre : *deux Saintes Familles ; — Annonciation ; — Visitation ; — Évanouissement de la Vierge.*

NANTES, au Musée : *la Vierge, l'Enfant et saint Jean-Baptiste ; — la Vierge et l'Enfant ; Sainte Famille.*

PISE, à la Cathédrale : *Madone,* avec un ange et plusieurs saints.

ROME, Galerie Agostini : *Sainte Famille ;*
Palais Borghèse : *deux Saintes Familles*, dont l'une fort belle ;
Palais Corsini, Sciarra et Spada : *Vierges* et une *Visitation.*

MODÈNE, Musée : *Sainte Famille.*

GÊNES, Palais Durazzo : *une Madone ;*
Palais Gaétano Carabiaso : *Sainte Famille.*

VIENNE, Belvédère : *Christ mort soutenu par sa Mère et deux anges.*
Collection du comte de Friés : *Madone.*

MUNICH, Pinacothèque : *Madone*, avec sainte Élisabeth, saint Jean-Baptiste et des anges ; — *la même*, moins les anges et sainte Élisabeth.

DRESDE, *Sainte Famille.*

PIETA de MICHEL-ANGE.

VII. — MICHEL-ANGE.

Rien n'est incomparablement beau, comme les sommets immaculés du Mont-Blanc, étincelants encore sous les derniers rayons du soleil qui l'embrasent, pendant que les autres montagnes, à ses pieds, baignent déjà dans le crépuscule du soir. Il semble que l'astre du jour cesse, à regret, d'illuminer ces masses imposantes du géant alpestre ; pour lui, ses derniers, comme ses premiers rayons. Ainsi se montre, dans l'histoire de l'art,

l'homme dont le nom est écrit au frontispice de cette page. Vrai géant, dans tout ce que ce mot a de plus glorieux, car ce qui caractérise particulièrement son génie, c'est la grandeur, la renommée entoure ses œuvres de la plus vive lumière ; pour elles, elle semble n'avoir eu ni crépuscule ni couchant.

Ce génie eut, pour lieu de naissance, le château de Chiusi e Caprese, dans le Consentino. Il y vint au monde le 6 mars 1475. Son père, Lodovico di Leonardo di Buonarroti Simoni, était podestat de Chiusi et de Caprese. Sa mère s'appelait Francesca di Neri di Miniato del Sera e di Bonda Ruccellai. Il fut mis en nourrice, à Settignano, pays abondant en carrières, et naturellement habité par des tailleurs de pierres et des sculpteurs. La nourrice de l'enfant était femme d'un de ces tailleurs de pierre. Michel attribuait sa vocation à cette circonstance, et il se plaisait à le rappeler : « Georges, disait-il, un jour, à Vasari, si j'ai quelque chose de bon dans l'esprit, cela tient à ce que j'ai respiré, en naissant, l'air pur et subtil de notre pays d'Arezzo ; et si je sais manier le tour et l'ébauchoir, j'en ai sucé le talent avec le lait de ma nourrice. »

L'atelier de Domenico Ghirlandajo fut son berceau artistique. Agé de treize ans seulement, en 1488, le jeune florentin passa sous le patronage de Laurent le Magnifique, et le jardin des Médicis fut sa première école ; il y fixa irrévocablement sa vocation pour la sculpture, par des essais, qui révélaient un profond sentiment du beau.

Mais son âme fière ne put supporter les procédés hau-

tains de son puissant patron, qui prétendait traiter le jeune artiste en laquais. Il s'enfuit précipitamment, pour Bologne, où il trouva un généreux protecteur, dans le noble chef de la famille des Aldovrandi.

La bourrasque de 1494 avait chassé les Médicis de Florence. Michel-Ange y rentra. Savonarole donnait un libre cours à ses ardentes prédications, qui stigmatisaient, au fer rouge, les vices de la génération présente. Le jeune artiste, déjà plein d'admiration pour Dante, dont il possédait si bien les sévères beautés, dans la *Divine Comédie*, que Aldovrandi aimait à se faire lire, par lui, ce fameux poëme, le jeune artiste, ai-je dit, devint l'auditeur assidu et l'admirateur passionné du prédicateur dominicain. Et, quand il partira pour Rome, il emportera, profondément burinées dans son âme, les paroles ardentes tombées de ses lèvres d'apôtre.

Le cardinal Riario avait un goût prononcé pour les sculptures païennes ; Michel-Ange répondit à ce goût, par l'exécution de quelques statues. L'habileté, dont il fit preuve, suggéra à un membre du Sacré-Collège, Jean de la Groslaye, abbé de Saint-Denis, la pensée de faire sculpter, pour l'église de son abbaye, un groupe représentant le Christ mort sur les genoux de la Vierge.

Ce travail, malgré les difficultés qu'il offrait, à un ciseau aussi peu exercé que le sien, dans ce genre de compositions, fut son premier triomphe, comme grand sculpteur chrétien. « C'était la première fois que l'art, » depuis sa renaissance, produisait un groupe aussi » parfait, tant sous le rapport de la science que sous » le rapport de l'inspiration, et c'est un des cas extrême-

» ment rares, où l'on est tenté de souscrire sans restric-
» tion aux éloges dithyrambiques de Vasari. Il y a tant
» de grâce et de noblesse dans la pose des deux figures,
» tant d'harmonie entre les lignes de l'une et les mou-
» vements de l'autre, tant de beauté et tant de pureté
» dans les types, tant de justesse dans l'accent pathé-
» tique qui ressort de tout l'ensemble, et qui n'est point
» encore troublé par l'étalage pédantesque de l'érudi-
» tion anatomique (1). »

Ce groupe n'eut pas la destination que lui réservait le cardinal de la Groslaye ; il décore, aujourd'hui, la basilique de Saint-Pierre. On en a fait deux copies, assez bonnes : l'une, en marbre, dans l'église San-Spirito, à Florence ; l'autre, en bronze, dans l'église de Saint-André della Valle, à Rome.

Vers cette même époque, il sculpta une Vierge, pour la ville de Bruges. Sous le pontificat d'Alexandre VI, qui lui apparut toujours comme le complice des bourreaux de Savonarole, il revint à Florence, où bientôt il ne put suffire à l'empressement de ses admirateurs.

Son fameux carton de la guerre de Pise lui avait fait décerner, à trente ans, par ses concitoyens, le sceptre de la peinture ; mais la sculpture était sa vocation prononcée. Il lui fallait le marbre, pour interpréter ses conceptions originales et gigantesques. Rien de beau, au témoignage des contemporains, comme cet assaillant, dégrossissant ses blocs de marbre, luttant avec eux, mais d'une main qui frappait juste et qui paraissait triompher d'avance. Laissons la parole à l'un de ces

(1) *L'Art chrétien, T. IV, ch. XXVI, p. 374, 375.*

heureux témoins : « A propos d'ébauches, je puis dire » avoir vu Michel-Ange, bien qu'âgé de plus de soixante » ans, et n'étant pas des plus robustes, faire sauter plus » d'éclats de marbre, en un quart d'heure, que n'auraient » pu le faire des garçons d'atelier, dans un espace de » temps trois ou quatre fois plus considérable. Chose » incroyable, pour ceux qui ne l'ont point vu, il enta- » mait le marbre, avec tant de furie, qu'il me semblait » que tout son ouvrage allait se briser en morceaux. » D'un seul coup, il faisait sauter un éclat de l'épais- » seur de trois ou quatre doigts, et il frisait de si près » la ligne indiquée, que s'il avait enlevé le moindre pe- » tit morceau de plus, il courait risque de perdre son » bloc (1). »

Le tombeau de Jules II, que ce pape se fit construire de son vivant, fut confié à Michel-Ange, mais devint, pour lui, la source d'amertumes et de déboires, qui le poursuivirent jusque dans sa vieillesse : ce fut vraiment, selon l'expression pittoresque de Condivi, son biographe, *la trajédia del Sepolcro.* Ces premières épreuves, aggravées ensuite par de nouvelles tortures morales, donnèrent à son humeur une espèce de sauvagerie, qui grandit avec l'âge.

Le fameux Moïse faisait partie de ce monument funéraire de Jules II, si gigantesque dans son plan. L'artiste s'y est particulièrement préoccupé de l'autorité du regard ; le succès a répondu au but visé, car il n'y a pas, peut-être, dans la sculpture, tant ancienne que moderne, de statue où l'intensité du regard soit pareille-

(1) Rio. *L'Art chrétien, T. IV, ch. XXVI.*

ment rendue. On croit y reconnaître le portrait même de Michel-Ange.

A trente-cinq ans, étranger au procédé de la peinture à fresque, tout aussi bien qu'à celui de la peinture à l'huile, malgré ses résistances, il fut chargé des décorations de la voûte de la chapelle Sixtine. Ce travail, qui occupe la première place dans l'histoire de l'art, devait lui assurer les honneurs les mieux mérités, et ce ne fut qu'une suite de déceptions et de chagrins.

Léon X venait de ceindre la tiare. Sous ce pontificat, le pinceau de Michel-Ange, pas plus que son ciseau, ne produisit aucun ouvrage. On ne peut s'expliquer un pareil délaissement, après le chef-d'œuvre de Moïse et des fresques de la chapelle Sixtine. A part l exécution de la façade de San-Lorenzo, qui lui fut donnée, et où son génie pouvait encore s'exercer, dans une faible mesure, le grand Pape ne jugea pas à propos de rien confier à ce grand artiste. Et comme si on eût eu quelques remords d'un aussi inexplicable abandon, on osa lui faire remplir les fonctions subalternes d'inspecteur des mines de Carrare. « Ce fut ainsi qu'on » trouva moyen de confiner cet aigle, sans prendre » souci de la portée de son regard ni de l'envergure de » ses ailes (1). »

Clément VII ne sut ou ne voulut pas mieux comprendre cet étonnant génie. Aussi, quand les Florentins, en 1529, tentèrent un dernier effort, pour briser leurs chaînes, Michel-Ange accourut et, transformé, tout à coup, en ingénieur militaire, il fit, des hauteurs et

(1) Le même, *p. 325*.

du clocher de San-Miniato, une puissante forteresse. Ce réveil de l'enthousiasme patriotique se vit brutalement étouffé par le despotisme, qui vint s'installer, au palais ducal, sous un nom plein de honte.

Pour enchaîner Michel-Ange à son char, Clément VII, dont les troupes s'étaient liguées avec celles de l'empereur, dans cette œuvre de répression, lui accorda habilement son pardon, à condition qu'il reprendrait ses travaux à San-Lorenzo. « On ne se contentait plus » d'emprisonner l'aigle, dans les carrières de marbre, » on aimait mieux l'apprivoiser, en le caressant, et l'on » espérait, en mutilant ses ailes, rendre tout essor » futur impossible vers les régions d'où il venait d'être » précipité (1). »

La mort de Clément VII, 25 septembre 1534, donna à Michel-Ange un sympathique patronage, en la personne du nouveau pontife, Paul III. C'était un admirateur enthousiaste du grand artiste, et on le vit, avec un cortège de dix cardinaux, honorer son atelier de son auguste visite.

La fresque du *Jugement dernier* fut faite à cette époque. Elle demanda huit années de travail consécutif. Michel-Ange avait la ferme conviction qu'il allait, dans cette œuvre, se surpasser lui-même. A certains points de vue, il a dit vrai et il a réussi. Il entrait alors dans sa soixante-seizième année, et le sommet de la gloire était atteint par lui, mais l'ascension de ces hauteurs avait été, nous l'avons vu, longue et laborieuse. Paul III le nomma, non seulement architecte, sculpteur et pein-

(1) Rio, *p. 331.*

tre du palais apostolique, mais encore arbitre suprême de tous les travaux, qui se rapportaient à l'achèvement de cet édifice, sur lequel les regards de tout le monde chrétien étaient fixés. Michel-Ange essaya tous les moyens, pour refuser une charge, que son grand âge devait écarter ; il avait alors soixante-treize ans, et, s'il finit par céder aux instances du pontife, ce fut à condition *qu'il ne toucherait aucune rémunération pécuniaire et qu'on lui permettrait de travailler uniquement pour la gloire de Dieu et de l'apôtre saint Pierre.*

Malgré les efforts, à diverses reprises, tentés par Paul III, cet héroïque désintéressement, inspiré par la foi la plus vive, ne se démentit pas, un seul instant, pendant les dix-sept années qui s'écoulèrent, à dater de ce moment, jusqu'à sa mort.

Nous ne savons s'il n'y a pas lieu d'admirer davantage encore sa conduite, vis-à-vis de Côme de Médicis, jaloux de rendre à sa couronne ducale ce beau fleuron, qui semblait devoir lui appartenir. D'actives négociations furent poursuivies, pour ramener le grand artiste à Florence, et les plus pressantes raisons furent exposées, avec une éloquence qui aurait entraîné un cœur moins généreux. Parfois la résistance de Michel-Ange fut noyée dans les larmes, mais la chère basilique l'enchaînait à Rome.

« Sachez, écrivait-il, dans sa quatre-vingt-cinquième » année, sachez qu'il me serait doux de transporter » mon faible corps là où repose celui de mon père ; » mais, en partant d'ici, je serais la cause d'une grande » ruine pour la fabrique de Saint-Pierre, d'une grande

» honte et d'un très grand péché (1). » Sous ces mots transparents, est une allusion aux projets de ceux qui comptaient les heures, pour recueillir la succession du grand homme.

Il est doux de contempler, à son couchant, cette illustre mémoire, sur laquelle Marie semble avoir déversé les plus abondantes bénédictions. La Vierge de la *Pietà* voulut, en quelque sorte, prendre sur ses genoux l'immortel vieillard, et prodiguer, à ses derniers jours, les caresses d'une mère.

« Jamais, dit M. Rio, Michel-Ange ne parut plus » grand que dans la dernière période de sa vie, non » pas comme peintre, ni comme sculpteur, ni même » comme architecte, quoiqu'il n'aspirât à rien moins » qu'à élever le Panthéon dans les airs, mais comme » homme qui a la conscience de sa dignité devant ses » semblables et de ses misères devant Dieu. Autant il » trouvait de grandeur à s'humilier, sous la main divine, » autant il se redressait fièrement contre ceux qui, » n'ayant pas sur lui d'autre prise, l'accusaient effron- » tément d'être tombé en enfance. Pour toute réponse » à une accusation du même genre, intentée par ses » propres fils, le vieux Sophocle avait produit, devant » ses juges, son Œdipe à Colonne. Michel-Ange, à un » âge qui s'appelle plutôt décrépitude que vieillesse, » produisit son modèle de la basilique de Saint-Pierre » et ses dernières poésies, qu'on prendrait, à leur âpre » contexture et à leur accent brisé, pour la traduction » libre des plus beaux psaumes de David. Dans son

(1) Vasari.

» appel à la miséricorde de Dieu, il y a des élans de » contrition, qui rappellent ceux du roi-prophète, et » l'on voit clairement que le repentir de l'un et de » l'autre porte sur le même genre de faiblesses. Dans » ces fragments de confessions abrégées, on ne sait ce » qu'on doit le plus admirer, de l'humilité ou de la foi » de celui qui les a faits. Peut-être, sa foi est-elle plus » méritoire, parce qu'en lui cette vertu était une vic- » toire, tandis qu'il lui coûtait peu d'être humble, vu que » sa fierté ne fut pour lui qu'une arme défensive et ne » dégénéra jamais en orgueil. A bien des égards, il » devint plus enfant dans ses vieux jours, enfant dans » le sens de la recommandation évangélique, et non » pas dans le sens de ses détracteurs, pour qui le spec- » tacle de tant de simplicité, venant à la suite de tant » de génie, était une énigme insoluble (1). »

La dernière page, que M. Rio consacre à ce génie, qui a nom Michel-Ange, ressemble à ces feux éblouissants de radieuses teintes, qui font, au déclin du jour, une auréole de lumière à l'astre qui nous quitte. Cette page est vraiment digne de celui qu'elle veut chanter: « Ses biographes nous disent que, dans sa jeunesse, il » admirait tellement l'église de Santa-Maria-Novella, » qu'il avait coutume de l'appeler sa fiancée. En tra- » duisant de la même manière les affections artistiques » de sa vieillesse, on pourrait dire que l'église de Saint- » Pierre fut son épouse, et qu'il débuta, dans ses rela- » tions avec elle, comme Moïse avec les filles de » Jéthro, en la délivrant des brigands qui la pillaient.

(1) *L'Art chrétien, T. IV, ch. XXVI, p. 270.*

» Quand il l'épousa dans un âge avancé, il y mit la con-
» dition expresse qu'il l'épouserait sans dot, et il l'aima
» plus que si elle l'avait enrichi. Une fois ce lien formé,
» rien ne put le rompre, ni même l'affaiblir. Au con-
» traire, son amour crût avec les tribulations et les
» épreuves. En vain les puissances de la terre eurent-
» elles recours à tous les genres de séduction, pour le
» tenter de faire divorce; tout échoua contre son héroï-
» que fidélité à cette épouse, qu'il voulait rendre aussi
» belle qu'elle avait été pauvre. Pendant dix-sept ans,
» il ne cessa pas de travailler à sa parure, et ce fut la
» plus douce occupation de ses vieux jours. Enfin,
» avant de fermer les yeux, et comme dernier témoi-
» gnage de tendresse, il posa sur sa tête la plus belle
» couronne de l'univers, couronne glorieuse, devant
» laquelle le voyageur s'est incliné plus respectueuse-
» ment que devant le Capitole, couronne radieuse qui
» paraît quelquefois toute étincelante de rubis, et ce
» surcroît de parure, réservé jusqu'ici pour les jours ou
» plutôt pour les nuits de grande fête, était encore
» l'ouvrage de la main caressante et hardie qui éleva
» cette coupole si haut dans les airs, et qui lui traça,
» pour la gloire de Dieu et du Prince des apôtres, de
» si majestueuses proportions (1). »

Il mourut le 18 février 1564. Selon son désir, il fut inhumé à Florence, dans l'église de Santa-Croce.

Nous avons de ce maître :

FLORENCE, à la tribune des Uffizi : *une Sainte Famille*, un des rares tableaux de Michel-Ange.

(1) Rio. *L'Art chrétien, T. IV, ch. XXVI.*

ROME, à Saint-Pierre : *La Pietà*, groupe en marbre.

PARIS, au musée du Louvre : *Sainte Anne assise tenant sur ses genoux la Sainte Vierge qui allaite l'Enfant-Jésus.* Dessin. On lit, près de ce groupe, écrits de la main de Michel-Ange, ces mots : « Qui dirait jamais que cette Vierge est de ma main ? »

La Vierge assise tenant sur ses genoux l'Enfant-Jésus. Étude pour le groupe en marbre qui est à Florence, dans la chapelle des Médicis. M. Thiers possédait la maquette de cette *Vierge* ébauchée. Elle est coulée en bronze, à cire perdue ;

Une autre étude de *Vierge ;*

Collection Jabach : *Vierge et Enfant endormi.* Croquis à la sanguine. *Vierge et Enfant.* Légèrement exécuté à la sanguine.

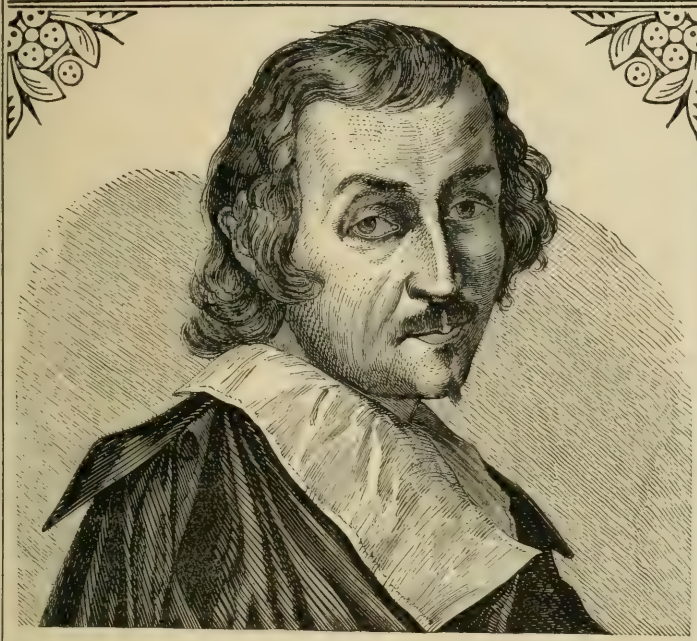
LONDRES, National Gallery : *la Vierge, l'Enfant-Jésus et saint Jean* [illegible] et anges. Peinture en détrempé, d'une admirable beauté.

BRUGES, Église de Notre-Dame : *une Vierge avec l'Enfant-Jésus sur ses genoux*, donné à l'église par la famille Moscheroni, en 1510.

Signalons de Michel-Ange, son petit tableau, de l'*Annonciation*, la *Vierge avec l'Enfant-Jésus endormi sur ses genoux*, dessins mis en couleur par Venusti.

LA VIERGE ADORANT L'ENFANT PENDANT SON SOMMEIL, par CARLO DOLCI.

CARLO DOLCI.



CARLO Dolci, né à Florence, en 1616, perdit son père, à l'âge de quatre ans. Sa pieuse mère l'éleva dans les sentiments les plus chrétiens. Toutenfant, on lui mit, à la main, un rosaire, puis un crayon ; sa jeune imagination, frappée de ce double symbole de l'art et de la dévotion, lui fit associer l'idée de la peinture et de la piété. Carlino, comme on l'appelait familièrement, apprit si vite la pratique de son art, qu'il s'attira la protection des Médicis. Ils avaient admiré les premiers travaux de cet enfant, notamment un tableau de fleurs et de fruits,

dans lequel était représentée une tête de mort, avec ces mots, d'une éloquente concision : *Fleur des champs.*

Dès son enfance, il avait pris l'engagement de consacrer son talent aux images chrétiennes, et de les peindre, de manière à inspirer, aux autres, les sentiments de piété, qui remplissaient son cœur. A chaque tableau commencé, il indiquait, derrière, le nom du saint marqué, ce jour-là, au calendrier, pour mieux conformer ses pensées à l'histoire du bienheureux, et placer son œuvre, sous ce puissant patronage. Ce même sentiment, pendant la Semaine-Sainte, ne lui faisait peindre que des sujets ayant trait à la Passion de Notre-Seigneur. Aussi les commandes affluaient-elles à l'atelier du maître chrétien ; les confréries de Florence lui en donnèrent, plus qu'il n'en pouvait exécuter.

En 1648, Carlo fut admis parmi les académiciens du dessin. En entrant, il dut faire le portrait de quelque ancien peintre ; Fra Angelico fixa son choix, par cette considération qu'il était le seul peintre mort en odeur de sainteté. A l'époque de décadence où il vécut, on lui savait gré d'achever ses peintures et du soin apporté aux moindres détails.

En 1654, il épousa Teresa di Giovanni Bucherelli. Le jour de la cérémonie, tous les invités étaient réunis, il ne manquait que l'époux. On le recherche à la maison, à l'église, dans la paroisse ; il n'y est point. Enfin, on le trouve, à l'Annunziata, prosterné, dans une oraison fervente, devant le crucifix de la chapelle des morts (1).

(1) *Histoire des Peintres.*

L'œuvre de Dolci est comme un calendrier, où figurent tous les saints et saintes, mais il a soin de toujours les représenter dans leurs actes les plus humbles.

Porté à la mélancolie, le maître tomba malade. Le Père Hilarion, son confesseur, qui exerçait, par ses vertus et son caractère, un grand ascendant sur lui, le guérit, en lui commandant, d'autorité, de reprendre le pinceau, pour l'achèvement d'un voile, dans un tableau de la Vierge, destiné à la grande duchesse Victoire. « La princesse Claudia Félice, fiancée à l'empereur Léopold, voulut avoir son portrait, de la main d'un artiste de haut rang. Juste Sutermans, anversois, peintre de la cour du grand-duc, à qui devait échoir ce travail, n'ayant pu se rendre à Inspruck, à raison de son grand âge, Carlo Dolci fut désigné à sa place ; mais il fallut encore un ordre de son confesseur, pour qu'il entreprît ce long voyage, lui qui n'avait jamais perdu de vue les murs de Florence, ou, pour mieux dire, la coupole et le campanile (1). »

En 1612, Luca Giordano fut appelé, de Naples, à Florence, pour peindre la chapelle des Corsini. A son arrivée, il visita les monuments et les peintres les plus en réputation. Mais Carlo n'attendit pas sa visite ; il alla le voir, chez Andrea del Rosso, où il était descendu, le salua avec respect et lui baisa humblement la main.

Il revint bientôt à son ancienne maladie. Il s'imaginait être le plus ignorant professeur qui fût au monde. Sur ces entrefaites, la mort inattendue de sa femme

(1) Charles Blanc, *Hist. des Peintres.*

acheva de l'abattre ; il mourut, le 17 janvier 1686. On l'enterra à l'Annunziata, où il avait tant de fois prié.

M. Charles Blanc malmène un peu le maître, dont nous venons d'esquisser la simple, mais touchante histoire. Sa façon de peindre, prétend-il, est accessible aux séminaristes. Le public, meilleur juge, a toujours maintenu les tableaux de Dolci à des prix élevés, quand il a eu la bonne fortune d'en découvrir, fait que l'éminent critique reconnaît lui-même. M. Siret nous semble plus juste, dans le jugement porté sur les œuvres de ce peintre : « Fini extraordinaire, dit-il, coloris suave et harmonieux, touche pleine de douceur, pinceau libre et facile, Carlo Dolci excellait dans le portrait (1). » Le lecteur pourra apprécier, lui-même, la valeur des deux témoignages, et reconnaître où est la vérité, en étudiant le gracieux dessin, que nous avons reproduit, au commencement de ce chapitre : *La Vierge adorant l'Enfant-Jésus dans son sommeil.*

Nous avons de ce maître :

ROME, Palais Corsini : *Vierge adorant l'Enfant Jésus dans son sommeil.*
FLORENCE: Plusieurs *Saintes Familles.*
VIENNE : *la Vierge et l'Enfant ; — la Mère des douleurs.*
MUNICH : *la Vierge et l'Enfant.*

(1) *Dict. historique des Peintres.*

Ecole Siennoise

Maîtres de l'École Siennoise qui ont peint la Sainte Vierge.

Guido de Sienne 1250
Maestro Mino 1275
Bruno
Ugolino 1300
Duccio 1315
Simone Memmi
Ambrogio Lorenzetti
Pietro Laurati 1340
Andrea di Guido 1350
Jacopo di Frate Mino 1400
Galgano di Maestro Minuccio 1400
Vannino 1400
Lazzaro 1400
Martino di Bartolommeo 1400
Bartolommeo Bologhino 1350
Le Berna 1380
Giovanni d'Asciano 1380
Luca di Tomè 1380
Taddeo Bartolo XVe siècle
Domenico di Bartolo XVe siècle
Giovanni di Paolo XVe siècle
Sano di Pietro 1430
Le Vecchietta XVe siècle

Angelo Parrasio XVe siècle
Francesco di Giorgio 1470
Neroccio 1483
Capanna XVe siècle
Matteo di Giovanni 1483
Pandolfo Petrucci 1485
Jacopo Pacchiarotto 1487
Balthazar Peruzzi 1481-1536
Antonio Razzi (Sodoma) 14...-1554
Domenico Beccafumi 1484-1549.

Caractère et Style de l'École.

ENTRE toutes les villes de l'Italie, Sienne se signala, au XIIIe siècle, par un redoublement de ferveur envers la Sainte Vierge. Vainqueurs des Florentins, à Monte-Aperto, en 1260, les Siennois aimaient à renvoyer à Marie la gloire du triomphe, et leur reconnaissance multiplia partout ses images. Guido de Sienne fut un des premiers de cette génération naïve et fervente, que Sienne allait donner à l'art chrétien. Il fit de nombreux élèves. Bruno, l'un des maîtres Siennois, ne pouvant exprimer, par le dessin, les sentiments des personnages, introduisit l'usage de faire sortir, de leurs bouches, des paroles écrites, traduction de ce que les visages n'avaient su rendre.

Duccio fut une des lumières de cette École, dans la première période. A vingt-deux ans, il se conciliait la faveur populaire, et se voyait préféré par un maître, dont la compétence est inattaquable, à Cimabué lui-même. Son œuvre magistrale, conservée à la cathédrale de Sienne, fait passer dans l'âme cet enthousiasme, qui éclata, parmi les Siennois, quand, après deux ans d'une longue attente, elle fut portée en procession au Dôme, sous un soleil radieux de juin, au milieu des manifestations les plus populaires. Cloches, fanfares, cortège, clergé, magistrats, religieux, femmes et enfants, rien ne voulut manquer à la fête. Fête patriotique et

religieuse ; beaucoup priaient et marchaient, un cierge à la main ; les boutiques étaient fermées, en signe de réjouissance ; d'abondantes distributions d'aumônes couronnèrent la solennité.

Duccio ne s'était pas contenté d'inscrire son nom sur cette œuvre colossale, qui exigea trois années de travail. Sous l'inspiration d'une pensée pieuse et patriotique, il voulut y joindre deux prières, une pour sa patrie, une pour lui :

Mater Sancta Dei, sis causa Senis requiei,
Sis Ducio vita, te quia pinxit ità.

« Sainte Mère de Dieu, donnez la paix à Sienne et » la vie à Duccio qui a peint votre image. »

L'admiration, pour cette École, est partagée par les meilleurs critiques. « Au début du XIVe siècle, écrit M. Paul Mantz, Sienne apporte dans l'art des qualités de premier ordre, la tendresse de l'expression, une grâce adorablement maniérée, une élégance particulière et presque un peu japonaise, et, en même temps, un goût singulier pour les choses de la décoration ornementale. Avec son encadrement à pinacles finement amenuisés, avec les gaufrures d'un panneau, où se multiplient les ors et reliefs, un tableau Siennois ressemble à une œuvre d'orfèvrerie. La peinture délicate, tendre et, en général, d'une tonalité claire, sourit au milieu de ces splendeurs (1). »

« Les Madones des maîtres Siennois, observe, de son côté, M. Gruyer, se font remarquer par une dévotion facile, riante, heureuse, revêtue d'une couleur limpide et

(1) *Hist. des Peintres, Introd. École Florentine.*

charmante. La nature laisse une empreinte moins forte, moins vivace, moins profonde, à Sienne, qu'à Florence. Les Siennois ne voient l'humanité que superficiellement, mais ils la couvrent d'une sentimentalité très séduisante (1). » Puis, parlant spécialement de la Vierge, qui resta, plus longtemps à Sienne qu'ailleurs, le type byzantin de S. Luc : « Le sentiment de toute la figure, ajoute-t-il, est d'une tristesse touchante ; et les traits, vus de face, sont d'une idéale beauté. Les yeux, largement fendus, conservent quelque chose de grec, mais n'ont plus rien que de doux, de compatissant et de bon ; pour mieux nous consoler, ils sont prêts à pleurer avec nous (2). »

L'influence, toujours croissante, de Giotto, finit par triompher des résistances de l'École fondée par Duccio, et, de Siennois, l'art devint Florentin.

(1) *Les Vierges de Raphaël, t. I, 212.*
(2) *Id.*

UNIVERSITÉ O. M. I. OTTAWIENSIS

I. — SIMONE MEMMI.

LE nom de ce grand peintre n'est point invariablement fixé par les historiens. Il nous parvient sous différentes formes : Martini Simone, Simone di Martino ou bien Simon de Sienne. Vasari et Lanzi l'appellent Memmi Simone, abbréviatif populaire de Guiglielmi Simone. Sa naissance nous reporte à la fin du XIIIe siècle, vers 1281 ou 1284 ; la date précise n'en a pas été fixée par l'histoire. Élève de Mino et probablement de Duccio aussi, ses débuts firent concevoir de telles espérances que, jeune encore, il fut chargé de peindre, dans la grande salle du palais public de Sienne, sa ville natale, cette Madone, rendue plus imposante encore, par son cortège de trente figures, de grandeur plus que naturelle. Nulle production ne répondait mieux au nom de *Cité de la Vierge*, que Sienne s'était donné, un demi-siècle auparavant. Douze vers, inscrits, en lettres d'or, sur le gradin du trône, exprimaient, dans un langage ferme et concis, le déplaisir causé à la céleste Protectrice, par les méchants conseillers, les égoïstes, les flatteurs, les oppresseurs des faibles. C'était une de ces prédications politiques, fréquentes sous le pinceau des maîtres Siennois (1).

Simone Memmi, rêvant un enseignement plus élargi, alla à Rome, où travaillait Giotto, et commença à peindre dans la manière de ce maître. A Florence, il décore de peintures Santa-Maria-Novella, et contracte une étroite amitié avec Taddeo Gaddi. La glorification

(1) M. Rio, *L'Art chrétien.*

de saint Dominique, exécutée pour les Dominicains de cette ville, est le monument le plus grandiose de la peinture chrétienne, au moyen-âge. La symbolique peut le réclamer pour son chef-d'œuvre.

Après Rome, Sienne et Florence, c'est à Pise, au *Campo Santo*, que le maître Siennois s'en alla glorifier la Madone. « Il eut surtout ce mérite et cette originalité d'introduire, dans ses images de Vierge, une limpidité de couleur et une sérénité d'effet, qui ajoutèrent un charme nouveau à l'expression de majesté, antérieurement formulée par Giotto et les siens (1). »

En 1320, âgé de trente-cinq ans, il peignit, pour les Dominicains d'Orvieto, une Madone qui, au témoignage de M. Rio, n'eut pas de rivale dans le siècle où elle parut, même dans celui qui vint ensuite, non pour le sentiment, car Fra Angelico était là, mais pour la grâce et sa majesté surhumaine. Les lignes et les teintes du visage, la pose de la tête et l'ensemble des traits rappellent encore les modèles byzantins, mais il y a une délicatesse de touche, qui laisse bien loin Duccio lui-même. Le contour des yeux et de la bouche accuse une finesse des plus exquises. L'ornementation des draperies, celle de la coiffure, sont d'un goût irréprochable.

Ami de Pétrarque, Simone a été éternisé dans deux des sonnets du poète. Dans ses lettres, celui-là en parle aussi : « J'ai connu, dit-il, deux peintres remarquables, » Giotto, de Florence, dont la réputation est immense » parmi ses contemporains, et Simon de Sienne. » De son côté, le maître avait fait, à Avignon, où l'appela le

(1) M. Gruyer, *Les Vierges de Raphaël*, I, 209.

Universitas BIBLIOTHECA

pape Clément VII, le portrait de Laure de Nove. C'est dans cette ville qu'il mourut, en 1344.

Nous avons trouvé si peu de documents sur Simone Memmi, que nous n'en voudrions laisser aucun dans l'oubli. Ces quelques mots vont grouper, comme en un lumineux faisceau, tous les rayons épars çà et là, dans les lignes qui précèdent, et, sous leur jaillissement, la suave et pieuse physionomie de l'artiste se fera mieux jour. « Sa composition est sage ; beaucoup d'imagination ; invention originale et pleine de génie ; tête et mouvement variés ; bon goût de costumes ; égale souvent Giotto et le surpasse parfois, par un coloris plus varié et un dessin plus pur (1). »

Il est regrettable que l'art ait dévié de la voie que lui traçait, si belle et si vraie, le pinceau de Simone Memmi, dans les représentations de la Vierge. La cause de la déviation est multiple, mais peut-être que la pièce, que nous allons produire, pourrait, pour une grande partie, fournir l'explication cherchée.

Cennino Cennini fit un traité de peinture, pour résumer toutes les pratiques de l'art. Voici comment il débute : « Ici commence le livre de l'art, fait et composé par Cennino da Colle, en révérence de Dieu, de la Vierge Marie, de saint Eustache, saint François, saint Jean-Baptiste, saint Antoine de Padoue, et généralement de tous les saints et saintes de Dieu, en révérence de Giotto, de Taddeo et d'Agnolo, maître de Cennino, et pour l'utilité, le bien et le profit de qui veut parvenir au dit art... » Quelle piété envers ses maîtres que sa recon-

(1) A. Siret, *Dict. des Peintres.*

naissance croit devoir associer à ce que l'Église présente de plus haut à la vénération de tous ! Puis, revenant sur la filiation, qui le rattachait à Giotto, il poursuit ainsi : « Moi, Cennino, fils d'Andrea Cennini, né à Colle di Valdesla, fus formé aux secrets de l'art, pendant douze ans, par le fils de Taddeo, Agnolo de Florence, mon maître ; lui-même apprit son art de Taddeo son père. Taddeo fut baptisé par Giotto, qui le garda comme élève, pendant vingt-quatre ans. Giotto changea l'art de la peinture ; de la forme grecque, il la conduisit à la forme latine moderne. Il posséda l'art le plus complet que jamais personne ait eu en sa puissance. Pour l'utilité de tous ceux qui veulent parvenir à cet art, j'enregistrerai ce qui me fut appris par Agnolo, mon maître, et ce que j'ai essayé de ma main et vérifié ; invoquant avant tout le grand Dieu tout-puissant, en la personne du Père, du Fils et du Saint-Esprit, ensuite la Vierge Marie, doux espoir des pécheurs, l'évangéliste saint Luc, premier peintre chrétien, saint Eustache, mon patron, et généralement tous les saints et saintes du paradis. Ainsi soit-il. » La fin de ce livre est digne du début : « Prions le Très-Haut, Notre-Dame, saint Jean, saint Luc, évangéliste et peintre, saint Eustache, saint François et saint Antoine de Padoue, qu'ils nous donnent grâce et courage pour soutenir et supporter en paix les charges et fatigues de ce monde ; et à qui étudiera ce livre, qu'ils accordent la grâce de bien le comprendre et bien le retenir, afin qu'ils vivent en paix de leur sueur, qu'ils maintiennent leur famille en ce monde par le secours de la grâce, et qu'ils aillent

dans l'autre avec gloire parmi tous les siècles des siècles. Ainsi soit-il. »

Ces simples paroles résument toute l'histoire de la peinture, au XIVe siècle, et nous livrent le secret de ses ravissantes productions : cette époque était profondément et croyante et respectueuse.

Nous avons de ce maître :

FLORENCE : *Annonciation.*
PARIS : *Couronnement de la Vierge.*
BERLIN : *Vierge allaitant l'Enfant-Jésus ;*
La Vierge et l'Enfant ;
L'Annonciation et plusieurs saints sur un diptyque.
ANVERS : *Annonciation ;*
Vierge méditant.

École Ombrienne

Maîtres de l'École Ombrienne qui ont peint la Sainte Vierge.

Piero della Francesca 1409-1495
Giovanni Santi 1452-1494
Pierre Pérugin 1446-1524
Lo Spagna 14...-1530
Pinturicchio 1454-1513
Nicolo Alunuo 1458-1499
Lorenzo Costa 1460-1535
Andrea di Luigi d'Asisse 1460-1546
Timoteo della Vite 1469-1523
Giannicola Manni 1470-1544
Le Baroche 1528-1612.

Caractère et Style de l'École.

Cette École a pris un rang et un nom, parmi les autres Écoles, dans lesquelles se classifient les diverses productions de l'art chrétien, depuis quelques années seulement. Jusqu'à notre époque, confondue sous une même dénomination avec l'École Romaine, elle s'en est séparée, grâce aux études de M. Rio, sur les peintres de l'Ombrie. L'innovation choqua d'abord, mais les moins passionnés comprirent bientôt la sagesse et l'à-propos de ce divorce. Rome, en réalité, jusqu'à Jules Romain, n'a produit aucun peintre de haute lignée, tandis qu'en Ombrie l'art, au XVe siècle, florissait avec toutes les vertus et la sève de la jeunesse. Les précurseurs de Raphaël, pas plus que Raphaël lui-même, n'appartiennent à Rome, par leur origine ; la Providence plaça leur berceau sur les collines de l'Ombrie, à Foligno, à Pérouse, à Urbin, à Assise.

La grande caractéristique de cette École, c'est la nuance de la forme. Cette nuance, déjà transparente dans les œuvres de Gentile de Fabriano, est une grâce que M. Charles Blanc appelle *gentilesse*, et qui faisait dire, ajouta-t-il, à Michel-Ange, « que le style de Gentile » ressemblait à son nom. » « Tous les précurseurs de » Pérugin et Pérugin lui-même, aussi bien que son ami » Pintaricchio, accusent cette tendance à la grâce, à une

» grâce un peu mince dans les formes, un peu mesquine » dans les draperies, une grâce délicate d'intention et » quelque peu maniérée. Il est une autre nuance de » sentiment, à observer, chez les artistes Ombriens. » C'est une certaine tendresse, qui tient au caractère » moral de la population, et qui est constatée par ce » proverbe italien : *Quel che muove la Romana all' ira,* » *muove la Peruginese al pianto* : Ce qui met la Ro- » maine en colère, fait pleurer la Pérugine. »

Pour mieux saisir ce caractère, prenons un tableau de Pérugin et un autre de Raphaël, devenu Romain ; nous constaterons que le sentiment, fièrement rendu ici, est tendrement rendu, chez le premier. Cette École eut la gloire de ne compter que des chrétiens purs. Car dès que Raphaël, après la *Dispute du Saint-Sacrement*, passa à l'École d'Athènes, consacrant la fusion du paganisme avec l'art chrétien, il cessa de marcher sous la bannière Ombrienne, qui ne reconnut plus le transfuge pour un des siens.

M. Passavant a prononcé un jugement identique. « Sous l'influence, dit-il, de Pietro Perugini, d'Andrea » Luigi et de Bernardino Pinturicchio, il s'était formé, » en Ombrie, dans la seconde moitié du XVe siècle, » une École, d'un caractère tout particulier. Les œu- » vres de cette École ont, en quelque sorte, un cachet » langoureux et extatique, qui arrive à l'idéal, par une » imitation naïve de la nature ; ces œuvres-là possèdent » un charme, qui impressionne vivement, et dont le » sentiment religieux est beaucoup plus pur que celui » des ouvrages du XVIe siècle, et cela par l'absence

» même de l'ampleur et de cette virile beauté de formes » que développa, dans la suite, l'étude des monuments » de l'antiquité. »

A cette douceur vient s'ajouter une limpidité de couleurs, une gaîté et légèreté d'exécution, spéciales aux peintres Ombriens.

Sous quelle influence se forma une École, si fortement trempée dans l'esprit chrétien ? Comme le dit, avec beaucoup de justesse et d'esprit, M. Rio, « les pro- » duits de l'art peuvent, à bien des égards, se comparer » à ceux du règne végétal. Outre le terrain, propre à » la sève qui circule, il leur faut l'air, la lumière et la » rosée du ciel. Si ces conditions extérieures viennent » à manquer, il y aura beaucoup de plantes rabougries » ou étiolées, et celles qui auront donné les plus belles » espérances courront risque d'avorter (1). » Mais aucune de ces conditions n'eut garde de manquer à notre École ; la gracieuse fleur de l'Ombrie eut l'air, la lumière et la rosée du ciel, nécessaires à son complet épanouissement.

L'extrême dévotion de ce peuple, profondément croyant, se retrempait dans les nombreux fléaux déchaînés sur l'Italie centrale, dans le cours du XIVe et du XVe siècle. Pendant cinq années, de 1475 à 1480, la peste la décima. « Cette population privilégiée avait le don de se purifier et de se retremper dans ce genre d'épreuves ; et les artistes, en participant à ce mode de purification périodique, y trouvaient des inspirations, qui leur auraient, peut-être, manqué, dans des temps

(1) M. Rio, *L'Art chrétien.*

et dans des pays plus uniformément heureux (1). »

L'art Ombrien, comprenant sa noble et sainte mission, se fit toujours l'auxiliaire de la prière. Le culte de la Vierge, plus particulièrement, fut cher à ces populations croyantes, et cet amour voulut se traduire, par la création d'un religieux symbole. « C'est alors qu'il fait briller, comme un phare dans la tempête, l'image consolatrice, sur laquelle doivent se fixer les yeux de ceux qui souffrent et qui espérent. En un mot, c'est alors que paraît la *bannière*, qui est dans le domaine de l'art ce que l'hymne est dans le domaine de la poésie, et qu'on élevait entre le ciel et la terre, comme pour porter vers Dieu le magnifique témoignage du repentir populaire ; car il ne s'agit pas ici de bannières triomphantes, à la suite desquelles on entonne des hymnes de victoire, mais de bannières suppliantes, qu'une foule pénitente suivait, en se frappant la poitrine et en criant miséricorde (2). »

Saluons, avec respect et sympathie, cette École Ombrienne, d'où ont jailli les inspirations les plus pures, les plus mystiques et les plus ferventes.

(1) M. Rio, *L'Art chrétien.*

(2) Ch. Blanc, *Hist. des Peintres. École Ombrienne, Introd.*

I. — PÉRUGIN.

PIETRO Vannucci dit le Pérugin, naquit à Castello della Pieve, près de Pérouse, en 1446. C est dans cette ville qu'il fit ses premiers essais, dans un art, dont il devait, si noblement, parcourir l'ingrate carrière.

La peste déchaînée, vers cette époque, sur l'Ombrie, le chassa. Il se dirigea vers Florence. Il espérait là, mieux que partout ailleurs, se perfectionner dans son art. La misère avait accompagné le jeune peintre, et, pendant plusieurs mois, sa pauvreté fut telle, qu'il

VIERGE DE PÉRUGIN.

n'eut d'autre lit qu'un méchant coffre. Mais sa persévérance, soutenue par une indomptable énergie, finit par triompher de la misère. Il se livra à l'étude, avec une infatigable ardeur ; la nuit, comme le jour, le trouvait le crayon ou le pinceau à la main ; le travail finit par lui devenir tellement habituel, qu'il ne connaissait pas d'autre jouissance. C'était la voie que lui traçait la Providence, dans ses merveilleux dessins. « Il est probable, comme l'observe fort judicieusement Vasari, que la misère lui ouvrit le chemin que la richesse lui aurait fermé, et qu'éperonné par le besoin et soutenu par le désir de s'élever, au-dessus de sa basse condition, il fit des progrès, dont il n'aurait pas été capable, s'il n'avait eu pour stimulant le fantôme de la pauvreté, qui lui faisait braver le froid, la faim, la fatigue, les privations et même la honte, pour se ménager, dans l'avenir, l'aisance et le repos. Il avait coutume de dire, qu'après l'orage il faut que le beau temps vienne, et qu'on bâtit sa demeure dans la belle saison, pour se mettre à couvert dans les mauvais jours. »

Mais l'éclat du génie arrive toujours à transpercer les plus épais brouillards, qu'amoncellent, autour de lui, et la jalousie et les mesquines passions. Pérugin connut cette heure, et la gloire lui prodigua ses caresses.

Pendant qu'il peignait la fresque de la chapelle de Cerqueto, près de Florence, en 1478, à l'occasion de la peste, la Madone miraculeuse du Dôme acquit, à ses yeux, une valeur esthétique, que personne, peut-être, ne lui avait donnée avant lui. Cette image, vénérée sous le nom de *Madonna della Grazie*, devint son type

de prédilection, avec quelques modifications, toujours scrupuleuses, dans leurs variétés (1).

Le jugement, qu'en porte un éminent critique, nous fera saisir le caractère mystique de ses compositions : « Ses Vierges surtout étaient douées d'un agrément sans égal. La physionomie est limpide et comme transparente, le front est haut et large ; les yeux sont perdus dans l'immensité des mondes invisibles ; le nez est finement dessiné ; la bouche est petite et chaste ; l'ovale du visage est délicat et pur ; les cheveux blonds s'arrangent en bandeaux, qui tombent jusque sur le cou; le voile est à peine visible et semble faire partie de la personne, tant il s'y adapte avec convenance. L'esprit veut en vain pénétrer le secret de ces délicieuses figures ; il s'arrête, rempli de respect, à l'entrée du sanctuaire, et, sans comprendre, reste sous le charme (2). » C'était, souvent, en guise d'aumône, qu'il peignait une Madone de carrefour ou un étendard de confrérie. D'autres fois, il allait au-devant des vœux de ses concitoyens, et étalait, subitement, sous leurs regards émerveillés, l'image de la Sainte Vierge, pour embellir une solennité religieuse.

Pour se faire une idée du soin que Pérugin apportait à sa tâche, il faut voir les nombreux dessins à la plume, qui représentent le divin Enfant, dans les diverses attitudes, où il peut recevoir l'adoration maternelle. *La Vierge en adoration devant l'Enfant Jésus* devint le sujet favori de son école, et les contemporains

(1) M. A. Rio, *L'Art chrétien*.

(2) A. Gruyer, *Les Vierges de Raphaël*.

furent si épris de celle qu'il exécuta, pour la Chartreuse de Pavie, qu'il dut la reproduire, bien souvent, à la demande de ses admirateurs, dont le nombre allait toujours croissant. Nous la retrouverons, au palais Litchtenstein, à Vienne, au palais Pitti, à la sacristie du Dôme de Trente, et dans la plupart des galeries européennes.

Pérugin apprit, de Verrocchio et de Léonard, ses amis, le procédé nouveau, qui consistait à se servir de modèles, en terre ou en cire, pour combiner la distribution des ombres et des lumières, et donner, par là, aux figures peintes sur une surface plane, le plus de relief possible. Il fit cette heureuse importation dans l'École Ombrienne, et, de toutes, c'était la plus désirable.

Le maître Ombrien fut appelé à Rome, pour la décoration de la Chapelle Sixtine. Il y peignit une fresque de l'Assomption, au-dessus de l'autel. Émerveillé, le cardinal Caraffa voulut, de la même main, le même tableau, pour le maître-autel de la cathédrale de Naples.

D'après une chronique manuscrite, conservée au couvent de Saint-Marc de Florence, Pérugin était de retour, dans cette ville, en 1488, et peignait, pour l'église de Saint-Dominique de Fiesoles, l'année même où Savonarole, devenu prieur de cette maison, commençait cette mémorable prédication décennale, qui se trouve si intimement mêlée à l'histoire de l'art chrétien. Le génie du peintre s'élève, au contact du génie austère du célèbre prédicateur. Son portrait de cette époque, fait par lui-même, a pour devise, sur le papier qui est à sa main : *Deum timete.* Ce sont précisément les premières

paroles du texte d'un des sermons de Savonarole.

Dix ans se sont écoulés, et déjà le crépuscule du soir enveloppe le brillant génie du peintre. Pérugin, admirateur passionné de Savonarole, sans être son disciple, ressentit le contre-coup de la catastrophe, qui venait de frapper le célèbre dominicain. Il cessa de croire à toutes ces inspirations idéales qui, pour lui, avaient fait, de l'art, une espèce de sacerdoce ; il passa même pour avoir douté de Celui qui est la source du beau et du vrai. Fut-il découragé ou scandalisé ? Douta-t-il de la vertu des hommes ou de la sagesse de Dieu ? On ne saurait donner, à ces questions, une réponse des plus satisfaisantes. Mais il doute, et ce doute, il le peindra dans la physionomie d'un des soldats du tableau de la Résurrection, aujourd'hui au Vatican. Des quatre soldats, un seul ne dort pas. Le plus jeune, par les lignes si pures de la tête, rappelle les traits de Raphaël ; celui qui est debout, c'est Pérugin lui-même; mais la tristesse peinte sur son visage, le doute, le scepticisme même de la physionomie, semblent demander si le vainqueur de la mort est bien le Fils de Dieu.

Pour justifier les derniers moments d'un maître si resplendissant, au plein midi de sa carrière, nous redirons ici une belle page de M. Rio : « Il faut se rappeler les diverses influences auxquelles il fut soumis, les grandes luttes dont il fut témoin et, probablement, témoin passionné, les iniquités qui révoltèrent sa conscience, et, par suite, les ténèbres qui l'obscurcirent. S'il y avait eu un parfait équilibre entre ses facultés, il aurait été sans doute plus énergique dans sa réaction, et mieux

défendu contre les tentations qui le troublèrent ; mais, comme l'imagination était sa faculté dominante, et que la vérité ne se réflétait pleinement, pour lui, que dans un seul miroir, celui de l'idéal, ce miroir une fois brisé, il lui arriva ce qui est arrivé à d'autres âmes, auxquelles il n'a manqué, pour être des âmes d'élite, que d'avoir d'autres spectacles et d'autres acteurs sous leurs yeux. Pour se convaincre que Pérugin était fait pour aimer et pour croire, il suffit de regarder les œuvres de ses beaux jours. Un sombre nuage, en apparence immobile, se plaça entre lui et le soleil de son intelligence. Il se persuada que c'était une éclipse éternelle, et il ne leva plus la tête, pour voir si le nuage était passé (1). »

Et ces autres paroles pourraient servir d'épitaphe au grand maître Ombrien : « Ses Vierges sont, dans un horizon borné, parmi les plus chrétiennes qui se puissent rêver. On se sent meilleur et plus pur, en les regardant. Cela suffit pour qu'on s'incline devant cet artiste qui, s'il ne fut pas un saint, a eu du moins la perception de la sainteté (2). »

Nous avons de ce maître :

VILLA ALBANI :	*la Vierge en adoration devant l'Enfant.*
FLORENCE :	*Vierge entre des saints.*
	Académie des Beaux-Arts : *Assomption*, un de ses chefs-d'œuvre.
CAEN,	Musée : *Mariage de la Vierge.*
FANO,	Église de Santa-Maria-Nuova : *Madone avec plusieurs saints.*
BOLOGNE :	*Vierge dans la gloire.*

(1) M. Rio, *L'Art chrétien, t. II, c. 9,*
(2) A. Gruyer, *Les Vierges de Raphaël.*

NAPLES:	*Assomption ; — Madone.*
ROME :	*Sainte Famille ; — Vierge entourée de saints.*
LONDRES :	*Sainte Famille ; — Vierge adorant l'Enfant.*
VIENNE :	*Vierge glorieuse ; — Vierge, l'Enfant et deux saints.*
MUNICH :	*La Vierge et l'Enfant ; — Apparition de la Vierge à saint Bernard ; — la Vierge adorant l'Enfant Jésus.*
PARIS :	*La Vierge et l'Enfant ; — Sainte Famille.*
BERLIN :	*La Vierge et l'Enfant ; — La Vierge, l'Enfant et plusieurs saints.*
BORDEAUX :	*La Vierge et l'Enfant Jésus,* entourés d'un évêque et d'un cardinal.
MARSEILLE :	*La Famille de la Vierge.*
BRUXELLES :	*La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean.*

LA VIERGE ET L'ENFANT,

par Le Spagna.

II. — LE SPAGNA.

Giovani di Pietro, espagnol d'origine, dut, à cette circonstance, le nom sous lequel il est connu dans les arts. Par sa naissance, il appartient aux vingt dernières années du XVe siècle ; on ne sait rien de plus précis.

Élève de Pérugin, et le plus habile de tous, après Raphaël, il quitta Pérouse, pour s'établir à Spolète, où, ainsi que le constate le décret lui conférant ce titre, en date du 7 décembre 1516, et conservé aux archives municipales, il obtint droit de bourgeoisie. Que des manœuvres, inspirées par une mesquine jalousie, l'aient éloigné de Pérouse, Vasari le dit, et rien ne ne nous autorise à rejeter son témoignage.

Spolète et son territoire, voilà tout le théâtre où rayonna ce suave et pur talent. Ses contemporains surent l'apprécier, puisque, en 1517, la haute estime qu'on avait pour lui, lui valut le titre de Chef de la société des peintres, *Capitan dell' arte di pittori.* Assises possède encore plusieurs de ses ouvrages, dans la cellule de saint François et à Sainte-Marie-des-Anges; on en trouve également quelques-uns, à Trevi. Sa mort arriva, vers 1530.

Nous ne saurions mieux faire connaître le caractère artistique de ses œuvres, qu'en citant les critiques sévères, et la réponse qui leur est faite, par une plume, vrai pinceau par le charme du coloris, et dont la compétence ne saurait être récusée.

Voici comment MM. Crowe et Cavalcaselle ju-

geaient un tableau du Spagna, une *Nativité*, composée pour les Réformés du Monte-Santo, de Todi, dans le genre de Pérugin, avec le cortège des trois mages dans le lointain, et trois anges chantant dans le ciel.

« Il n'est pas difficile, disent-ils, de trouver là de belles têtes et des formes heureuses, surtout dans les figures de femmes et d'anges ; mais, en général, la peinture exagère la longueur naturelle du corps humain. Le ton des chairs n'est pas celui des personnes saines, dans les veines desquelles circule un sang rouge, qui colore leurs joues. Ses carnations, pâles et languissantes, sont ombrées avec un jus terreux, et conséquemment d'un faible relief ; elles laissent à désirer plus de transparence et plus de chaleur. Spagna ne dut donc point s'approprier complètement la manière de Pérugin ; il n'excella point dans la science du coloris, et cette insuffisance ne fut point compensée chez lui par le sentiment ; son exécution froide et mécanique est celle d'un homme qui n'a pu s'élever à l'atmosphère de la perfection. »

C'est à M. Charles Blanc que revient l'honneur de rendre justice au maître de Spolète, trop sévèrement jugé.

« Ce jugement nous paraît beaucoup trop sévère, écrit-il. Ce n'est pas être juste envers un peintre que de ne voir que ses défauts. Sans doute, les figures du Spagna ont la chair pâle, la joue exsangue, et semblent avoir peu de sang dans les veines, peu de vitalité ; mais pour le rôle qu'elles jouent dans le tableau, il importe

assez peu qu'elles présentent à un haut degré les accents de la vie organique. Les séraphins en prière, la Vierge en adoration, l'Enfant-Dieu et les anges, qui chantent sa gloire dans les nues, n'ont pas besoin d'être aussi vivants, aussi palpitants que les divinités de Rubens ou les chantres de Jordaens. Pour les âmes pieuses, pour tous ceux qu'attire et qu'enchante l'idéal mystique, les figures du Spagna ont autant de réalité qu'il leur en faut ; plus réelles, peut-être, seraient-elles moins touchantes. Si elles semblent appartenir à la vie divine, c'est justement parce qu'elles n'ont que les apparences de la vie terrestre. Qui a jamais songé à faire un reproche à Fra Angelico de n'avoir pas exprimé les palpitations de la chair, le frémissement de la vie, le battement des artères ? N'est-ce pas, au contraire, le charme de ses peintures adorables, que d'être, en quelque sorte, immatérielles, de représenter des corps comme des enveloppes minces, qui laissent transparaître les âmes ? Assurément, le Spagna n'est pas un Fra Angelico, mais il possède, comme lui, avec un peu plus de froideur, le sentiment religieux, les grâces austères du mysticisme. Il nous paraît donc injuste de dire que le Spagna ne rachète point, par l'expression, ce qui manque à son coloris. Ces deux choses nous semblent, au contraire, parfaitement d'accord, dans ses œuvres. Autant l'expression est douce, autant le coloris est blond et limpide, et son exécution attentive et pure répond fort bien, selon nous, à la délicatesse de la pensée (1).

(1) Charles Blanc, *Hist. des peintres, Ecole Romaine.*

Après avoir signalé les défauts : la force et la lourdeur des mains, la grosseur des pieds, l'absence de modelé dans les draperies, ainsi que l'inutile complication des plis, il revient à l'éloge et on sent, dans les piritiuel critique, une sympathie marquée pour ce maître. « Mais tous ces défauts n'empêchent point qu'il ne soit un artiste aimable, par la modestie de ses airs de tête et la chasteté de ses physionomies, touchant par la tendresse respectueuse de ses *Madones* et par la sainte simplicité de sa foi. Sa couleur, claire et blonde, est ravivée, par l'opposition de tons orangés aux tons bleus. Ses paysages, pleins d'air et de gaieté, offrent une observation parfaite de la perspective, dans la diminution des figures. On y voit, sur le devant, des herbes courtes et de menues fleurs ; au loin, des arbres délicats aux tiges pâles et à la végétation, pour ainsi dire, timide. Mais une lumière abondante et transparente égaye ces lointains, qui invitent la pensée et reposent le regard. Les figurines, qu'on aperçoit dans le tableau du Louvre, sur un plan reculé, sont d'une sveltesse heureuse, et ne dépareraient pas les fonds d'un tableau de Raphaël. On y remarque un cheval blanc d'une allure élégante, et qui est dessiné avec plus de vérité et des proportions meilleures qu'on n'en mettait alors généralement, dans la représentation de ces animaux. Deux bergers, qui sont derrière saint Joseph, rappelient certaines figures du *Sposalizio*, par leur grâce naïve et leur candeur.

» En somme, le Spagna est à nos yeux le plus intéressant des peintres Ombriens, celui dont il nous se-

rait le plus agréable de posséder un ouvrage, après le Pérugin, bien entendu, et sans parler de Raphaël (1).»

Nous avons de ce maître :

SPOLÈTE, dans le Palais public : une *Madone* entre quatre saints ; fresque très endommagée, qu'on a enlevée de la cathédrale ;

à S ant'Ansano de la même ville : une *Vierge*, grandeur naturelle, avec des traces de saint Roch et d'un ange.

ASSISE, dans l'église souterraine de Saint-François: une *Vierge* sur un trône, entourée de six saints, trois à droite, trois à gauche. Dans ces groupes, on remarque saint François, saint Roch, et sainte Catherine d'Alexandrie.

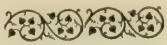
SAN GIACOMO: un *Couronnement de la Vierge ;* — une *Annonciation*, avec sainte Barbe et sainte Apollonie ; — une *Vierge*, avec saint Sébastien, saint Roch et un évêque ; — une *Madone* avec les apôtres saint Pierre et saint Paul et saint Antoine de Padoue.

TODI, au Monte-Santo : *Couronnement de la Vierge.*

NARNI : *Couronnement de la Vierge*, semblable au précédent.

LONDRES, à la *National Gallery : Glorification de la Vierge*, dans les nuages, entourée de chérubins, dont deux portent la croix, deux autres des chandeliers allumés. En bas, sur une plate-forme de marbre, deux petits anges jouent du violon et du flageolet.

(1) Charles Blanc, *Hist. des Peintres, École Romaine.*



École Romaine

Maîtres de l'École Romaine qui ont peint la Sainte Vierge.

Pellegrino de Modène, 1468-1523
Raphaël 1483-1520
Bartolommeo Ramenghi 1484-1542
Le Fattore 1488-1518
Polidore de Caravage 1490-1543
Jules Romain 1492-1546
Battista Franco 1498-1561
Perino del Vaga 1500-1547
Taddeo Zuccari 1529-1566
Féderigo Zuccari 1543-1609
Michel-Ange de Caravage 1569-1609
Ottavio Leone 1575-1628
Dominique Fieti 1589-1624
Pietro de Cortone 1596-1669
Andrea Sacchi 1599-1661
Sasso Ferrato 1605-1685
Giovanni Francesco Romanelli 1612-1662
Carlo Marati 1625-1703
Pompeo Battoni 1708-1787

Caractère et Style de l'École.

ENFANT de l'Ombrie, Raphaël, jusqu'à vingt-quatre ans, resta Ombrien, par le style de ses peintures. Florence lui fit entrevoir de nouveaux horizons. Léonard de Vinci, Michel-Ange, Fra Bartolommeo, qui y régnaient alors dans le monde des arts, exercèrent sur le jeune artiste une immense influence. Comment se soustraire au séduisant entraînement de Léonard, au trouble mystérieux de Michel-Ange, à l'instruction profonde de Fra Bartolommeo ? Le résultat de ce rayonnement fut ce que l'on nomme la seconde manière de Raphaël : il cessait d'être Ombrien. M. Charles Blanc va nous faire saisir les caractères de cette transformation et les nuances distinctives des deux Écoles. « Ce qui était resté élégant et gracieux, chez les Ombriens, jusqu'à Pérugin lui-même, devient puissant et majestueux dans la nouvelle École, qui, à bon droit, peut prendre un nom nouveau et s'appeler l'École Romaine. Ce qui était tendre et délicat, devient mâle, fort et fier. Et une chose à remarquer, parce qu'elle est singulière, c'est dans le génie et la personne d'un seul et même peintre, de Raphaël, que s'opère cette transformation. Il s'élève de l'intimité à la grandeur ; il élargit sa manière, il amplifie son dessin et ses draperies ; il rend son exécution plus savoureuse, sa couleur plus mêlée, plus substantielle et plus intense, de sorte que, par une infusion de l'art florentin, l'École Ombrienne se convertit à la nature, sans rompre avec l'idéal (1). »

(1) *Hist. des Peintres.*

La beauté virile de Rome acheva l'œuvre, déjà si fortement ébauchée, à Florence. « Là, il se forma un style, qui est la perfection de celui qui distinguera l'École Romaine, un style dans lequel se réunissent, se fusionnent la grâce qu'il hérita de son père, Giovanni Santi, et que lui avaient enseignée les maîtres Ombriens, l'ampleur et la puissance qui caractérisent tous les spectacles dans la Rome pontificale, aussi bien que dans la Rome de la République et des empereurs, enfin la fierté que le terrible voisinage de Michel-Ange lui inspire et lui impose ; car comment s'en tenir à la grâce fluette et mince de Pérugin, à côté des figures grandioses de la Chapelle Sixtine ? (1) »

Grâce, majesté, douceur, triple rayon au front de Raphaël ; aussi a-t-on pu le nommer l'Athénien de l'art.

Jules Romain enleva ce qui restait encore des traditions Ombriennes, abandonna l'esprit religieux, se convertit au pur paganisme, et l'École devint alors exclusivement et purement Romaine. Un demi-siècle après Raphaël, la décadence arrivait ; celui qui créa cette École lui avait donné l'apogée de sa gloire.

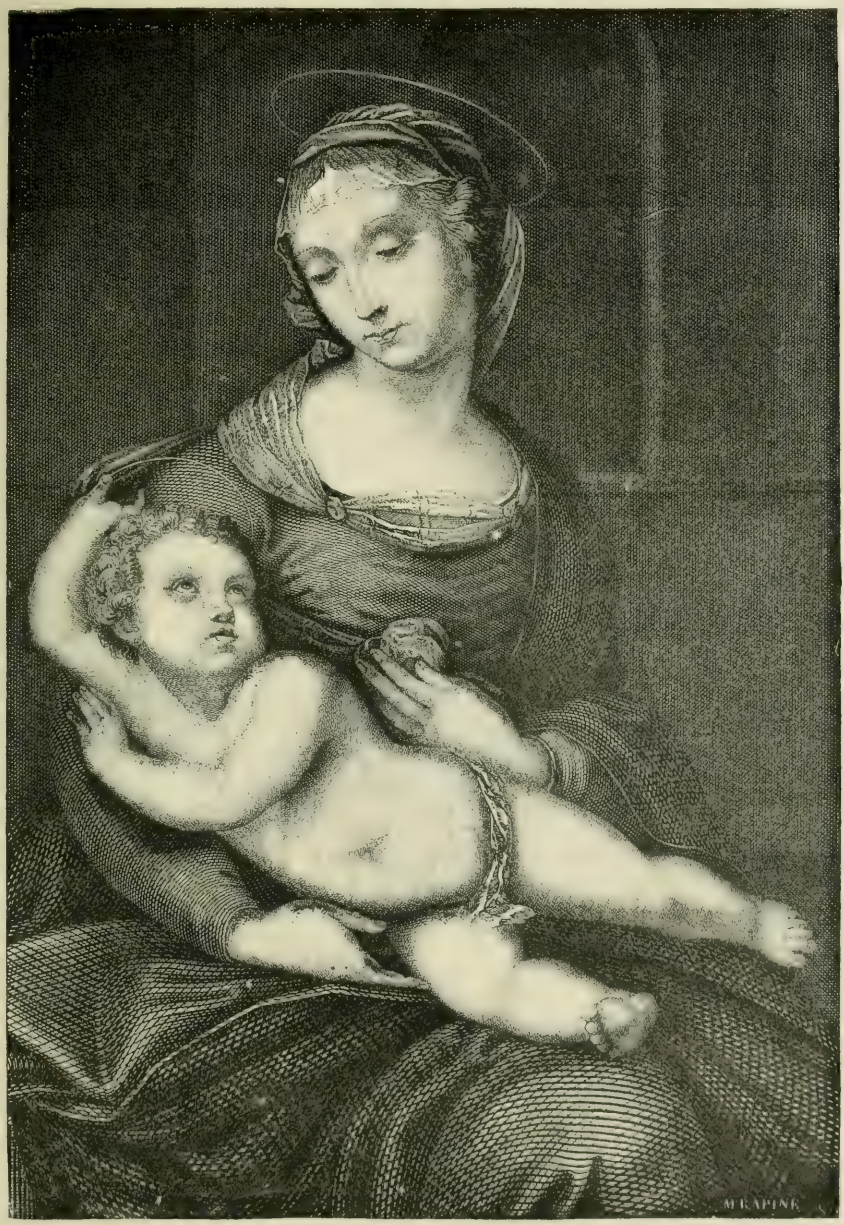
1) *Hist. des Peintres.*

I. — RAPHAEL.

LE 6 avril 1483, Raphaël, naissait, à Urbin, dans une maison modeste de la rue *Contrada del Monte* (1). Sa mère, Magia, le pressait tendrement contre son sein, et semblait vouloir lui transmettre, avec toute sa vie, tout

(1) On a gravé sur la façade de la maison l'inscription suivante :

Nunquam moriturus
Exiguis hisce in ædibus
Eximius ille pictor
Raphaël
Natus est
Oct. id. april. an.
M. CDXXCIII.



LE RÉVEIL DE L'ENFANT, par RAPHAEL.

son amour et toutes ses vertus. Son père, Giovanni Santi, couvrait d'un regard attendri et la mère et l'enfant, et, cédant à l'élan de son cœur autant qu'au besoin de la prière, voulant avoir toujours sous les yeux ces traits chéris et les confondre dans une même action de grâces, il les rappela dans la Vierge et dans l'Enfant Jésus, qu'il peignit à fresque sur le mur de son jardin. C'est ainsi que Raphaël se trouva, dès sa naissance, consacré à la Vierge. En souriant à sa mère, c'est à la Vierge qu'il adressa ses premiers sourires, à elle aussi qu'il envoya ses premiers baisers. Ses premières pensées, ses premières paroles, se partagèrent instinctivement entre ce que la réalité et l'idéal, le temps et l'éternité, ont à la fois de plus pur, et lorsque mourut la douce Magia, lorsqu'une étrangère fut venue s'asseoir au foyer paternel, l'enfant prédestiné revit sa mère encore, à travers l'image aimée de la Madone.

» Cependant Giovanni continua de prodiguer ses soins à son fils, et non content de l'avoir placé petit enfant dans les bras de la Vierge, il le montra, paré des grâces de la première jeunesse, à côté du trône de la Reine des anges (1). Raphaël devait donc sans cesse regarder la Vierge, et développer dans cette contemplation le sens divin dont il était doué. Bientôt un nouveau deuil, le plus grand des deuils, vint affliger son

Venerare, gitur, hospes,
Nomen et genium loci ;
Ne mirere :
Ludit in humanis divina potentia rebus,
Et sæpe in paucis claudere magna solet.

(1) Dans une fresque faite pour l'église des Dominicains, à Cagli, Giovanni Santi avait peint une Vierge, entourée de deux anges ; celui de gauche est le portrait de Raphaël, à l'âge de 9 ou 10 ans.

cœur. Giovanni Santi mourut, le 1er août 1494. Le Sanzio, âgé de onze ans, demeura à la discrétion de sa belle-mère, Bernardina, et de Bartolommeo, son tuteur et son oncle. Tout à coup, la maison paisible et heureuse, où jusqu'alors il avait vécu, se remplit de discordes et de bruit ; un voile s'étendit sur ses chers souvenirs, et les visions qui avaient charmé ses jeunes années s'évanouirent. Mais bientôt il fut placé chez Pietro Vannucci, et, à la vue des Madones du peintre de Pérouse, de grandes lumières se firent en lui. Cet enfant extraordinaire s'empara des inspirations de son maître, et, sans leur rien enlever de leur ravissement mystique, les éleva à une hauteur qu'aucun regard n'avait encore mesurée. Il voua dès lors à la Vierge un culte de prédilection, et fidèle toute sa vie à la religion de son enfance, il vint à chaque instant y retremper son âme. Ce sont les manifestations constantes et de jour en jour plus exquises de cette dévotion, ce sont ces mystères de grâce qui, sans cesser d'être naïfs, s'élèveront un jour jusqu'à la grandeur (1). »

Il appartenait à l'éminent auteur des *Vierges de Raphaël* de nous tracer un si gracieux tableau des premières années du prince de la peinture, cette personnification la plus pure, la plus belle, la plus séduisante de la Renaissance.

« Raphaël est le modèle à jamais inimitable, le peintre par excellence, sans rival, ni dans l'antiquité, ni probablement dans l'avenir. Nul artiste n'a peint avec plus d'affection la Sainte Vierge. Il semble que Raphaël ait

(1) A. Gruyer, *Les Vierges de Raphaël, T. I.*

voulu consacrer son génie à la Mère de Dieu. Sous quelque forme qu'il ait présenté cette image bénie, il n'en est pas une devant laquelle il ne faille s'agenouiller (1). »

« Quand je me trouvai devant la tombe du divin artiste, écrit le marquis de Ségur, me souvenant de sa vie, de ses œuvres et de sa mort, je sentis mes yeux se mouiller de larmes et je priai à genoux sur les restes du grand Raphaël, comme l'on prie devant le tombeau d'un ami.

» On raconte que Jésus-Christ apparut à saint Thomas d'Aquin, après que l'Ange de l'École eut achevé sa Somme théologique, et lui dit : « *Bene scripsisti de* » *me, Thoma ;* Thomas, vous avez bien écrit de moi. » J'ai la confiance que la Vierge apparut de même à Raphaël expiré, et que, quand l'âme de l'ange d'Urbin, purifiée par la pénitence et l'Eucharistie, lavée par les larmes et les bénédictions du saint pontife, quitta son enveloppe mortelle, la Mère de Dieu vint au-devant de son peintre ordinaire et lui dit : « Tu as bien mérité de » moi, Raphaël, » et qu'elle l'introduisit elle-même dans le royaume de son Fils (2). »

Tous les critiques ont donné, dans une mesure plus ou moins large, leur admiration à cette radieuse figure ; aimons à recueillir, sur leurs lèvres émues, le cri de leur enthousiasme : « La Vierge byzantine, a dit un des écrivains les plus colorés de notre temps, M. Paul de Saint-Victor, prise dans les linéaments rigides de la mosaïque, n'exprime que l'inflexibilité de la foi : jamais un

(1) Darras, *Hist. de l'Église.*

(2) *Portraits et Souvenirs.*

sourire ne descelle ses lèvres d'émail... Entre elle et le fidèle agenouillé sur le pavé de l'église, aucun autre rapport que celui d'une *adoration* lointaine. La Renaissance humanise un peu cette figure redoutable et menaçante. Giotto peint la Vierge gracieuse ; il anime et il adoucit son regard. Vient ensuite le bienheureux Fra Angelico, qui représente Marie comme une âme céleste, qui transparaît au travers de l'enveloppe d'un corps presqu'impondérable. Il restait à la faire descendre de ces hauteurs sublimes, pour la rapprocher de la terre, sans l'éloigner des cieux ; à réunir, dans ce type auguste, l'impénétrable essence d'une virginité divine avec les harmonies parfaites et saisissables de la beauté plastique. C'est cette merveille que Raphaël devait accomplir.

» La Vierge est, en effet, la création suprême de Raphaël. Mais, dans son œuvre même, il y a trois phases bien distinctes. D'abord il représente Marie comme une jeune fille, à demi rustique, naïvement assise parmi les fleurs de la prairie. Ce sera, par exemple, la *Belle Jardinière* du Louvre, celle que Sanzio peignit à Florence. Puis, quand il a vu Rome, il invente une Madone plus colorée, plus vivante, à demi mondaine, la *Vierge au poisson*, *la Vierge au voile*. C'est à cette phase du génie de Raphaël qu'appartient la *Vierge de la maison Colonna*. Enfin, le peintre d'Urbin conçoit une dernière idée de la Vierge, c'est l'idée qu'il a traduite, en traits si sublimes, dans la *Vierge aux candélabres*, dans la *Madone de Saint-Sixte*. Majestueuse, imposante, imbue du Saint-Esprit, divinisée

par l'Enfant qu'elle porte dans les bras, elle abaisse légèrement ses regards sur le monde agenouillé, elle est radieuse et ravie, mais d'une joie qui ne tient plus à la terre, car elle va se fondre dans l'essence de Dieu même (1). »

« Même après ses travaux épiques du Vatican, on peut dire que la Vierge est restée la création suprême de Raphaël. Ce fut sur elle qu'il porta tout l'effort et tous les progrès de son art. Ses Madones ressemblent à ces Heures qu'il a peintes, plus robustes ou plus délicates, selon qu'elles s'éloignent ou s'avoisinent du soleil ; elles redoublent de force, d'expression et de plénitude, à mesure qu'elles approchent du midi de son génie, de ce midi qui n'eut pas de couchant. De la Vierge de Pérouse à la Madone de Saint-Sixte, Marie parcourt, dans son œuvre, tout un firmament de beauté. A la fin, Marie n'appartient plus à la terre ; elle ne lui apparaît qu'à travers les incalculables distances de son Assomption. Sa famille humaine a fait place à la cour des bienheureux et des anges ; son visage s'éclaire et se transfigure ; les sourires féminins et maternels s'effacent de ses lèvres ; la sérénité immuable, la paix éternelle, la félicité impassible sont les seuls sentiments qu'expriment désormais ses traits agrandis (2). »

La Vierge, dont nous reproduisons le dessin, inspire à M. Rio des réflexions qu'il est important de ne point perdre de vue, quand on veut avoir une idée exacte de

(1) *Les Trésors de l'art*, M. Paul de Saint-Victor.
(2) *Les Trésors de l'art*, Armengaud.

Raphaël, comme peintre de Madones : « Sous le rapport de la grâce et de l'harmonie, comme sous celui de la correction du dessin et de l'exquise délicatesse des formes, cette production ne laisse assurément rien à désirer ; il serait difficile d'y signaler le moindre progrès, sous le rapport de l'inspiration religieuse proprement dite ; non pas que l'artiste eût perdu la puissance de s'élever dans la région de l'idéal, pour y chercher ses types, mais il ne faut pas oublier que la plupart de ses admirateurs, au lieu de lui demander, comme cela se pratiquait au XVe siècle, une Madone ou une sainte devant laquelle ils pussent méditer et prier avec ferveur, voulaient plutôt avoir de lui, sous la dénomination de Saintes Familles, des compositions auxquelles le contraste des âges, la naïveté de l'enfance, la variété des émotions maternelles, et surtout cette beauté des formes où excellait Raphaël, donneraient le genre de charme par lequel ses contemporains aimaient à se laisser captiver (1). »

Pour juger les Vierges de Raphaël et être dans le vrai, il faut donc se placer sur le terrain du maître ; c'est pour les salons qu'il peignait ses ravissantes figures, et non pour des oratoires ou des églises. La différence sensible, qui ressort, dans les tableaux faits pour les Florentins et ceux qu'il exécuta pour ses compatriotes, rend plus vraie encore cette observation. Pour les premiers, il voulait flatter leur amour-propre, par des chefs-d'œuvre ; de là le culte du beau. Pour les seconds, la piété dirigeait sa main. La *Vierge à l'œillet,* la *Vierge au*

(1) M. Rio, *L'Art chrétien.*

linge, la *Vierge du palais Nicolini*, ainsi que la *Vierge du palais Colonna*, évidemment, bien que chefs-d'œuvre, ne sont pas faites pour images de dévotion. S'il avait travaillé pour une église, il aurait, très certainement, évité les défauts, surtout des deux dernières. Ne demandons pas à ces toiles ce que l'artiste n'a pas voulu y mettre (1).

Pérugin, son maître, l'aima comme un fils, et, dans la suite, l'imita comme un maître. Une des qualités de Raphaël fut de saisir le mérite de chacun et de se l'approprier ; c'était l'abeille recueillant, sur les fleurs choisies, le miel de ses riches rayons.

Raphaël voulut voir Florence. Ses sympathies l'attirèrent davantage vers les partisans de Savonarole que du côté des courtisans des Médicis. Il fut très lié avec Fra Bartolommeo. Collaborateur de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, il fit les décorations du Palazzo-Vecchio. Jules II l'appela à Rome ; il y exécuta les immortelles peintures connues sous le nom de Chambres de Raphaël. Celles-ci comprennent quatre pièces : *La Dispute du Saint-Sacrement*, composition sans rivale ; cette fresque est supérieure à toutes ses œuvres ; l'*École d'Athènes*, l'*Incendie du Borgo* et le *Parnasse*. Plus tard, il fit les *Loges*, treize petites voûtes formant le deuxième étage du Vatican, où la main de ses élèves se reconnaît trop souvent. On a appelé les Loges la Bible de Raphaël.

L'approche de sa mort raviva encore, dans cette âme, le culte de la Sainte Vierge ; aussi voulut-il sa statue

(1) M. Rio.

de marbre sur son tombeau. Né, le Vendredi-saint, 28 mars 1483, Raphaël mourut, le Vendredi-saint, 6 avril 1520. Ce fut pendant la nuit, qui précède ce grand jour. L'écroulement d'une partie du Palais pontifical, où il avait si longtemps travaillé, arrivé cette nuit-là même, fut comme un pressentiment de la catastrophe. Le Pape, à la triste nouvelle qui lui en fut portée, ne put retenir ses larmes. La consternation fut universelle.

Dans la chambre mortuaire, d'un côté, on voyait la froide dépouille, de l'autre, le tableau inachevé de la Transfiguration ; « *et personne*, écrit Vasari, *ne pouvait* » *regarder alternativement ces deux objets, sans que son* » *âme fût brisée par la douleur.* » Sur sa demande expresse, son tombeau fut placé au Panthéon, qui se prêtait si bien au double culte de Raphaël pour les monuments antiques et pour la Vierge, protectrice de son enfance.

Il avait trente-sept ans ; la fièvre qui l'emporta était la suite d'un travail excessif.

Nous avons de ce maître :

ROME, Musée du Vatican : *le Couronnement de la Vierge ; — les Mystères*, tableau comprenant trois sujets : la *Salutation angélique*, l'*Adoration des Mages*, la *Présentation au Temple ; — la Vierge de Foligno ;* ce tableau, peint sur bois d'abord, a été transporté sur toile. Il décorait primitivement l'église d'Ara-cœli, à Rome, puis passa à Foligno ;

à l'Académie de Saint-Luc : *Saint Luc peignant la Vierge.*

FLORENCE, aux Uffizi : *la Vierge au chardonneret ; —*

Sainte Famille ; la Vierge est assise, l'Enfant Jésus l'embrasse, saint Jean-Baptiste est aux pieds de l'Enfant.

Galerie Pitti : *la Vierge au baldaquin,* ainsi nommée du dais sous lequel elle est placée ; — *la Vierge de l'Impannata,* à cause du rideau de la fenêtre en carreaux de papier, que le peintre y a mise ; — *la Vierge à la chaise,* regardée comme son chef-d'œuvre ; — *la Madone del Viaggio,* parce que le grand-duc Ferdinand III la portait partout avec lui dans ses voyages. Elle est vue jusqu'à mi-corps et presse l'Enfant contre son cœur.

NAPLES, au Musée degli Studi : *une Sainte Famille,* avec sainte Anne, et une *Madone* tenant dans ses bras Jésus qui bénit le petit saint Jean agenouillé.

MILAN, au Musée Bréra : *le Sposalizio* ou Mariage de la Vierge.

MADRID, au Musée del Rey : *une Sainte Famille,* au milieu des ruines de la religion païenne. Sur la banderolle du petit saint Jean sont écrits ces mots : *Ecce Agnus Dei ;* — *la Vierge au poisson,* la plus fameuse et la plus importante du grand maître ; — *la Vierge à la perle,* ainsi appelée, croit-on, du mot qu'aurait dit, en la voyant, Philippe IV : « Ceci est ma perle » ; — *la Vierge à la rose ;* — *une Sainte Famille,* faite comme une miniature ; — *la Visitation ;* — *le Spasimo de Sicilia,* fait pour un monastère de Palerme.

DRESDE, à la Galerie : *la Vierge de St-Sixte.* Ce tableau, exécuté pour les bénédictins de Saint-Sixte, à Plaisance, leur fut acheté par Auguste III, roi de Pologne, en 1754, pour la somme de

40.000 écus romains, soit 200.000 livres de France.

MUNICH, à la Pinacothèque : une variante de la *Vierge à la Chaise ; — la Vierge, dite de Dusseldorf*, qui représente Marie assise à terre et sainte Élisabeth agenouillée, et autour l'Enfant Jésus et saint Jean ; saint Joseph, debout, est appuyé sur un bâton ; — *Vierge à la Tente ; — une petite Madone.*

VIENNE, Galerie du Belvédère : *Sainte Famille ;* l'Enfant Jésus est debout dans une prairie à côté de la Vierge assise ; saint Jean, un genou en terre, lui présente une croix de roseaux qu'il reçoit d'un air gracieux; — *Sainte Famille au palmier ;* la Vierge, un genou en terre, incline l'Enfant Jésus vers le petit saint Jean agenouillé, qui lui présente des fruits et que saint Joseph soutient par le bras gauche.

PARIS, au Musée du Louvre : *la belle Jardinière ; — la Vierge au linge ;* Marie, le front ceint d'un diadème, soulève le voile qui couvre le sommeil de Jésus ; — *La Vierge de Fontainebleau*, qui orna, dans le principe, la chapelle de cette résidence royale ; on la nomme aussi la *Sainte Famille du Louvre;* fut commandée pour François Ier ; — *la Vierge, l'Enfant et sainte Élisabeth*, caressant tous les trois le petit saint Jean.

LONDRES, Galerie Bridgewater : *Sainte Famille au palmier ; — la Belle Vierge*, la Vierge et l'Enfant Jésus à qui saint Jean rend son hommage ; — *la Vierge avec l'Enfant.*

SAINTE FAMILLE, par JULES ROMAIN.

II. — JULES ROMAIN.

Iulio Pippi était né, à Rome, en 1492 ; il lui emprunta le nom, sous lequel il nous est parvenu, dans l'histoire. Plus jeune, de neuf ans, que Raphaël, il fut le plus brillant de ses élèves, et devint, avec François Penni, son condisciple d'atelier, l'héritier de l'immortel artiste. Tous deux reçurent, en même temps, la charge de terminer les ouvrages inachevés. « Ainsi, par une exception touchante, exerçant la parenté de l'art concurremment avec la parenté naturelle, le plus sublime des peintres se fai-

sait une famille d'élection de ses plus savants disciples, en leur abandonnant, avec l'héritage de son génie, celui de la fortune, qu'il avait su acquérir avec leur aide (1).»

Devenu le chef de l'École, après la mort de Raphaël, Jules Romain fut chargé, par le cardinal Jules de Médicis, qui fut Clément VII, de construire et décorer la belle villa, qu'on appela la vigne Médicis et, depuis, la vigne Madame. Il y ouvrit des *loges*, qu'il décora, ainsi que les chambres, de fresques mythologiques.

La mort de Léon X semblait devoir sonner le glas funèbre de la Renaissance, à Rome. Mais, après le court pontificat d'Adrien VI, le cardinal Jules de Médicis fut élu pape, sous le nom de Clément VII. Jules Romain eut toutes les faveurs de ce nouveau Médicis. L'achèvement des peintures de la salle de Constantin, commencées par Raphaël, fut confié à ses héritiers. Plus d'une fois, Jules Romain laissa entrevoir qu'il n'avait pas hérité du goût parfait et délicat de son maître. Des vulgarités, bien que relevées par des draperies savantes, de grandes tournures, ne sont pas à leur place, dans un tableau religieux. Jules Romain ne l'a pas su comprendre, et des fautes de goût déparent souvent ses œuvres.

Sa fortune allait baisser, à Rome. Il avait eu la faiblesse de faire les dessins, pour l'illustration des sonnets licencieux de l'Arétin. Le Pape averti ne pouvait que frapper. Une heureuse circonstance se présenta. Frédéric Gonzague de Mantoue demanda Jules Romain,

(1) M. Charles Blanc, *Hist. des Peintres.*

pour diriger de grands travaux d'architecture, qu'il projetait. Celui-ci s'empressa d'accepter.

Il construisit, à Mantoue, le fameux palais du Té, le seul, peut-être, au monde, qui ait été bâti, décoré et peint par le même artiste. Nulle part, la peinture ne produisit de plus étranges illusions. Le visiteur, en entrant dans la *Salle des Géants*, ne sait pas même s'il est dans une chambre ronde, ovale ou quadrangulaire, car la peinture, s'emparant de toutes les superficies, a rendu insaisissable la configuration du lieu. Le pavé, composé de pierres rondes, se prolonge fictivement sur la muraille, à la hauteur des plinthes, et ne permet pas de discerner où le vrai pavé finit, où le vrai mur commence. Tout, dans ce palais, éclate de l'originalité du maître, qui abandonne les rênes à son imagination impétueuse, servie par des connaissances profondes et variées de l'antiquité païenne. Le duc ravi lui confia d'immenses travaux, pour la transformation de Mantoue.

Le peintre s'y fixa et y mourut, le jour de la Toussaint 1540, âgé de cinquante-quatre ans.

Jules Romain est supérieur, dans ses dessins surtout, et, pour bien l'apprécier, il faut le rapprocher de Raphaël. « A la peinture des émotions du cœur ou des hautes spéculations de l'esprit, succède un génie décoratif, qui s'élève jusqu'à l'enthousiasme. L'imitation d'une nature choisie et calme fait place à un goût marqué pour les désinvoltures forcées et les beautés violentes. La gracieuse sévérité du maître se transforme, chez le disciple, en une sorte d'exaltation farouche. En un mot, quand on passe de Raphaël à Jules Romain,

on croit passer de l'âge d'or au siècle de fer (1). » Le sentiment religieux manquait à son génie ; ses Madones sont des morceaux savants et gracieux, mais sur lesquels ne se reflètent jamais les sentiments élevés du cœur.

Vierges de Jules Romain :

PARIS,	au Musée du Louvre : *la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean.*
DRESDE :	*la Vierge au bassin.*
MUNICH :	*la Vierge et l'Enfant Jésus.*
FLORENCE,	Galerie : *une Sainte Famille.*
MADRID,	Musée : *une Sainte Famille.*
ST-PÉTERSBOURG,	Galerie de l'Ermitage : *une Sainte Famille*, rappelant *la Vierge au Chardonneret ;* — une autre *Sainte Famille*, d'après Raphaël.
COPENHAGUE,	Musée : *une Sainte Famille.*

(1) M. Charles Blanc, *Hist. des Peintres.*

LA VIERGE A LA ROSE, attribuée à SASSO FERRATO, par l'auteur des *Galeries de l'Europe*.

III. — SASSO FERRATO.

GIAMBATTISTA Salvi, dit Sasso Ferrato, du nom du pays qui le vit naître, était d'une petite ville de la Marche d'Ancône. Son père, Tarquinio Salvi, fut son premier maître. On croit qu'il fut, plus tard, l'élève du Dominiquin. Le caractère, l'expression de ses ouvrages et jusqu'à sa manière de peindre justifient ce sentiment, appuyé, du reste, par ce que nous savons de la vie de ce maître. Né le 11 juillet 1605, il étudiait, à Naples, en 1619, précisément à cette même époque où le Dominiquin y travaillait aussi.

Comme Carlo Dolci, Sasso Ferrato ne peignit guère que des Madones. Ce que le premier faisait, à Florence, le second le fit, à Rome. Ses ouvrages y étaient considérés comme de vrais bijoux de dévotion. En effet, les yeux baissés de ses Vierges, leurs mains jointes, leur air de modestie grave et l'expression de pureté qu'elles reflètent, en font un type ravissant et digne de rappeler, dans le pieux sanctuaire d'un oratoire, la Reine très sainte et la Mère compatissante.

Habituellement, Sasso Ferrato représente la Vierge seule ; rarement, elle est accompagnée de l'Enfant Jésus; plus rarement encore, de saint Joseph ou d'un autre personnage. M. Charles Blanc, un peu sévère, dans sa critique pour ce peintre, « auquel les prêtres, les dévots, les communautés religieuses ont fait, dans le monde, la réputation d'un Raphaël d'oratoire » (1), ne

(1) Sasso Ferrato, *Hist. des Peintres, Appendice, École Italienne.*

peut retenir l'expression de ses louanges, devant un tableau du peintre, plus connu que celui dont nous donnons le dessin : « Nous avons vu, à Rome, dit-il, parmi les tableaux de la galerie Doria, une *Sainte Famille*, qui fait exception dans l'œuvre du maître. La Vierge et saint Joseph sont à mi-corps ; l'Enfant seul, porté par sa Mère, est vu tout entier, et il dort du sommeil le plus tranquille et le plus gracieux, la tête appuyée sur le sein de Marie. La touche de ce tableau est pleine, généreuse et empâtée. La couleur ne présente point cette légère crudité des teintes locales, particulièrement dans les draperies bleues, qui est le défaut ordinaire du peintre. Ses figures ont de la consistance, de la vie et du relief (1). »

Ce même jugement est porté par l'auteur des *Galeries publiques de l'Europe*. « Le croirait-on, dit-il, c'est une *Sainte Famille* de Giovanni Battista Salvi, dit le Sasso Ferrato, qui, au milieu de tant de belles choses, a le plus longtemps fixé nos regards. La touche de ce tableau est pleine et ferme, la couleur en est agréable, et l'ensemble ne présente point cette fois les duretés dans les teintes locales, que l'on a quelquefois reprochées au peintre et avec raison (2). »

Si le Sasso consacra son pinceau à glorifier la Vierge, ce n'est point que, dans une autre partie, il n'ait pu obtenir de vrais succès. M. Théodore Lejeune le constate, dans ce passage : « Il peut paraître extraordinaire de » voir Sasso Ferrato classé parmi les imitateurs de

(1) Le même.

(2) Armengaud, *Galeries publiques de l'Europe, Palais Doria, p. 256.*

» Claude Lorrain ; il y a droit cependant, car il a fait » de charmants petits paysages, dans le goût de ce » maître, et si bien réussis que l'on s'y méprend pres- » que toujours (1). »

En peu de mots, M. Siret, dans son *Dictionnaire historique des Peintres*, va résumer ces divers jugements. La concision donne à l'éloge plus de parfum. « Sasso » Ferrato rendait parfaitement l'expression modeste. » Ses petits paysages sont très goûtés. Il doit sa célé- » brité *à la perfection de ses Madones.* »

Le Sasso mourut, à Rome, en 1685, âgé de quatre-vingts ans.

Vierges de Sasso Ferrato :

MILAN :	*la Vierge et l'Enfant.*
ROME :	*Madone ; — Vierge du Rosaire.*
FLORENCE :	*Vierge dans la douleur.*
DRESDE :	*la Vierge et l'Enfant entourés de Chérubins ; — Sommeil de Jésus ; — Vierge en prière.*
BRUXELLES :	*Madone.*
LA HAYE :	*Madone.*
ST-PÉTERSBOURG :	*la Vierge avec l'Enfant Jésuset saint Jean ; — la Vierge et l'Enfant; — la Vierge et l'Enfant endormi.*
VIENNE:	*Vierge et Jésus dormant.*
MUNICH :	*Vierge en prière.*
BERLIN :	*Sainte Famille ; — Jésus pleuré par sa Mère et les saintes Femmes.*
MADRID :	*la Vierge et l'Enfant Jésus ; — la Vierge en contemplation.*
PARIS :	*Assomption ; — Vierge et Jésus dormant ; — Tête de Vierge.*
LONDRES :	*Madone en prière.*

(1) *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux. Études sur les imitateurs et les copistes des maîtres de toutes les Écoles.*

Ecole Vénitienne

Maîtres de l'École Vénitienne qui ont peint la Sainte Vierge.

Antonio Vivarini 1400
Bartolommeo Vivarini 1400
Luigi Vivarini 1400
Jacobo del Fiore 1410
Domenico Veneziano 1415
Brandolini Testorino
Ottaviano Brandino
Vicenzio Verchio
Foppo
Stephano Pisanello
Vittore Pisanello
Jacopo Tintorello
Marcello Figolino
Andrea Bollunello
Domenico del Tolmezzo
Jacopo di Valentina
Antonio di Campo
Liberale di Campo.
} 1re moitié du XVe siècle
Jean Bellin 1426-1516
Vittore Carpaccio 1455-1525
Jean-Baptiste Cima da Conegliano 1460-1517
Le Titien 1477-1576
Le Giorgione 1478-1511
Jacopo Palma 1480-1548

Lorenzo Lotto 1480-1555
Pordenone 1483-1540
Sebastiano del Piombo 1485-1547
Moretto 1498-1560
Jean de Calcar 1499-1546
Bonifazio Veneziano 1500-1562
Paris Bordone 1500-1570
Jacques Bassan 1510-1592
Tintoret 1512-1594
Salviati 1520-1572
Andrea Schiavone 1522-1582
Paul Véronèse 1528-1588
Girolamo Muziano 1530-1592
Jean-Baptiste Moroni 1535-1578
Léandre Bassan 1558-1623
Palma Le Jeune 1544-1628
Alexandre Véronèse 1582-1650
Le Padouan 1590-1650
Jean-Baptiste Tiepolo 1697-1770
Dominique Tiepolo 1726-1777
Antonio Vivarino 1444-...
Bartolommeo Vivarino 1451-1498
Carlo Crivelli 1425-1458
Marco Basaiti 1450-1520
Alvise Vivarino 1480 ...
Lazzaro Sebastiani 1450-1510
Vincenzo Catena 1465-1530
Bartolommeo Montagna 1465-1528
Girolamo Mocetto 1465-1514
Benedetto Montagna 1470-1535
Francesco Vecelli 1475-1560
Domenico Campagnola 1490-1555

Paolo Farinato 1524-1606
Battista del Moro 1530-1560
Benedetto Cagliari 1538-1598
Andrea Vicentino 1536-1614
Marco Vecelli 1545-1611
Pietro Malombra 1556-1618
Tizianello 1648-...
Antonio Vassilacchi 1556-1629
Domenico Tintoretto 1562-1637
Carlo Caliari 1572-1596
Gabriele Caliari 1568-1631
Pietro Vecchia 1605-1678
Pietro Liberi 1605-1687
Sebastiano Ricci 1659-1734
Antonio Balestra 1666-1740
Rosaldo Carriera 1675-1757.
Marco Ricci 1679-1729
Gio Battista Piazetta 1682-1754
Pietro Rotari 1708-1770

Caractère et Style de l'École.

Vant le XVe siècle, c'est l'art grec et florentin qui décore la Ville des lagunes, de ses riches mosaïques. Elle n'a pas encore produit de maîtres. Giotto, ce puissant rénovateur de l'art, en Italie et en Europe, n'exerce à Venise aucune influence, moins, peut-être, par jalousie de race, que par secrète incompatibilité, entre le caractère des Vénitiens, portés au luxe matériel de tous les genres de spectacles, et la spiritualité du talent de Giotto.

Mais vint bientôt Gentile da Fabriano, qui répondait mieux aux aspirations des Vénètes ; peintre mystique dans le sentiment, c'est vrai, mais riche dans l'exécution, austère au fond, mais à la forme éminemment brillante. Forme et exécution allaient, à merveille, au génie fastueux de cette race riche et commerçante.

Jamais l'idée païenne ne put prendre pied à Venise; son atmosphère était trop religieuse et trop chrétienne, pour de pareils compromis. Mantegna, lui-même, avec toute la puissance de son génie, n'exerça ici aucune influence, et son système n'y fut pas accepté.

Il n'en est pas de même de l'élément germanique et flamand. Il y avait là comme une parenté morale, entre l'idéal chrétien de Memling et de Dürer et les Vénitiens.

L'accueil, fait à ce dernier, a là toute sa raison d'être ; et les relations des peintres d'Anvers et de

Bruges s'expliquent, plus par les sympathies artistiques et religieuses, que par les relations commerciales.

« Venise est une ville essentiellement romantique et moderne, à l'inverse de Rome, qui est une ville essentiellement classique et antique. Aucun sentiment n'a pénétré, à Venise, qui n'eût sa source dans la chevalerie ou le Christianisme. Rien de païen ne pouvait fleurir sur cette terre, pourtant si voisine de la Grèce. Originaire de l'Asie, la race des Vénètes en avait apporté le sentiment de la couleur, l'amour du faste et le goût des légendes, ou, si l'on veut, la prédominance de l'imagination. Ces trois choses distinguent l'École Vénitienne, de toutes les autres Écoles d'Italie (1). »

Chez tous les maîtres de Venise, si l'on en excepte le Titien, l'imagination domine, le roman remplace l'histoire. Paul Véronèse ne craindra pas de représenter les festins évangéliques, dans des cours de palais chimériques. On sacrifie tout à l'effet et à la mise en scène. Le caprice et la fantaisie semblent seuls diriger ces pinceaux, éblouissants de surprises.

Le grand caractère de l'École Vénitienne, c'est le sentiment de la couleur. Ville orientale, par son origine et par son commerce, Venise dut être initiée à la connaissance des lois mystérieuses du coloris. Cette science, en honneur chez les Chinois, les Perses, les Arabes, a été communiquée, de bonne heure, aux artistes vénitiens. Aussi, quand les procédés de la peinture à l'huile, perfectionnée par le flammand Van Eyck, leur eurent été apportés, par Antonello de Messine, cette

(1) M. Charles Blanc, *Hist. des Peintres. Introd., École Vénit.*

méthode, appropriée au génie pittoresque des Vénitiens, s'acclimata vite et fit de rapides progrès.

Le climat des lagunes, pourrait-on se refuser à le reconnaître ? est merveilleusement propice à la formation des coloristes. Sous un ciel brumeux, les couleurs se tempèrent et s'harmonisent ; dans les climats brûlés, les lignes sont plus tranchantes, plus fièrement écrites. Ici, par conséquent, la nature, plus coloriste que là, amènera la prédominance du coloris sur le dessin. Cette observation, fort juste, de M. Charles Blanc, n'est point spéciale à Venise ; elle peut être généralisée, et sûrement ni la Flandre ni les Pays-Bas ne s'aviseront de contredire.

On peut voir une autre cause, dans le bruyant spectacle offert, à chaque instant, par les étrangers qui affluaient à Venise, rendez-vous obligé des Albanais, des Grecs, des Égyptiens, des Corfiotes, des nègres. Tous ces étincelants costumes, aux couleurs voyantes, et les riches étoffes orientales, de la Perse, de l'Inde et de Smyrne, que les marchands étalaient aux regards, devaient donner, à l'École Vénitienne, cette nuance accentuée, qui immortalisa ses maîtres.

Le portrait, si cher aux familles patriciennes, a dû contribuer encore à donner ce caractère à l'art Vénitien. Le portraitiste, pour remplir dignement son mandat, s'en va scruter les diversités du coloris, les nuances de la carnation, les qualités particulières des draperies. Il en naît forcément une grande variété de tons, pour l'œuvre du pinceau.

Un écrivain, mettant en parallèle l'École Vénitienne

avec celle de Raphaël, dit que la première est à la seconde ce que l'éloquence moderne est à l'éloquence du XVIIe siècle, et il prend pour exemple Châteaubriand et Lamartine : « La parole, dit-il, a plus d'éclat que ne le comporte la pensée ; les rapprochements ingénieux, les antithèses, les paradoxes, les mots sonores, l'harmonie du style, éblouissent l'esprit, comme ces miroirs que fait briller au soleil l'oiseleur qui aveugle sa proie, mais ne l'attire pas. Sous cette surface étincelante, l'homme, dont le goût est pur et le jugement éclairé, cherche la profondeur et, n'y parvenant pas, il n'éprouve plus que la satiété. Il faut excepter de cette comparaison le Titien, pour qui le procédé n'a pas été un but, mais simplement un moyen, comme les mots le sont pour le véritable orateur. Montesquieu a dit avec raison : « On peut comparer Raphaël à Virgile, et les peintres Vénitiens à Lucain. Virgile, plus naturel, frappe d'abord moins, pour frapper ensuite plus ; Lucain frappe d'abord plus, pour frapper ensuite moins (1). »

Voilà pour l'École Romaine, mise en présence des maîtres de Venise ; mais comment juger le génie de l'art Vénitien, par rapport à celui de Florence ? « A peu près comme le romantique en face du classique, répond M. Charles Blanc. Si l'on prend, pour type de l'École Florentine, Michel-Ange, et, pour type de l'École Vénitienne, Paul Véronèse, on sentira, sur le champ, la différence qui existe entre la pompe et la grandeur, entre la profondeur de l'expression et la magnificence du décor, en un mot, entre le peintre qui a le merveilleux

(1) Coindet, *Hist. de la Peinture en Italie.*

talent de séduire et l'artiste qui a le pouvoir souverain de s'imposer (1). »

M. Gruyer va compléter ces appréciations, en quelques mots : « Venise, non moins zélée pour la Vierge, mais à sa manière et avec un goût particulier, refléta, dans sa peinture, au XVe siècle, ce qu'avait été sa poésie, empreinte quelquefois du sentiment germanique, et toujours sous le charme des rêves les plus brillants de l'imagination orientale.... Les artistes vénitiens sont, à beaucoup d'égards, des orientaux dépaysés. Les détails de leurs œuvres sont incohérents, l'ensemble est délicieux. Ils enchantent et se dérobent à l'analyse. Ce sont des hommes d'action et de grande imagination, ce ne sont pas des penseurs. Indifférents au raisonnement, ils se laissent séduire volontiers par le sentiment. De là l'influence exercée, sur les meilleurs d'entre eux, par les peintres Ombriens (2). »

(1) Ch. Blanc, *Hist. des Peintres.*
(2) M. Gruyer, *Les Vierges de Raphaël.*

VIERGE DE JEAN BELLIN.

I. — JEAN BELLIN.

Dans l'École Vénitienne, Jean Bellin fut, par excellence, le peintre de la Sainte Vierge, pendant soixante et dix années. Ce fut l'unique contemplation de cet homme de bien, et, malgré les révolutions et les changements qu'elles entraînèrent autour de lui, ce divin modèle ne cessa d'être présent à ses yeux. Non pas que des sollicitations fissent défaut, que de brillantes perspectives n'aient essayé de l'éblouir. « Il trouva, dans la sincérité de sa foi, les forces nécessaires, pour résis-

ter au tentateur, qui lui promettait toutes les richesses du monde extérieur ; il leur préféra les richesses du monde intérieur, et ne consentit à devenir un des plus brillants, parmi les peintres, qu'à la condition de demeurer toujours avec les plus fervents (1). »

Jacopo Bellini, considéré, à Venise, comme le premier peintre de la République, verrait, peut-être, son nom oublié aujourd'hui, si ses fils ne s'étaient chargés de le rendre illustre : ses deux fils sont Gentile et Giovanni Bellini. Élevés dans l'atelier de leur père, les deux frères furent toujours profondément unis de cœur, « et celui de Giovanni, défendu par une abnégation, élevée jusqu'à l'humilité, trouva, dans cette vertu, un préservatif contre les enivrements du succès (2). »

L'imagination mystique de Giovanni le portait à faire des tableaux de dévotion, très recherchés du reste, à cette époque, par les familles patriciennes. Pour mieux comprendre le rôle, joué par le maître vénitien, dans les arts, il faut connaître sur quel théâtre la Providence avait pris soin de le placer.

Venise aimait la Sainte Vierge ; son culte était vraiment populaire, dans les lagunes; au-dessus de l'humble madone, placée dans l'étroite ruelle, par le pêcheur ou l'ouvrier, il y avait la toile magistrale, consacrée, par la piété reconnaissante des doges, à la glorification de Marie. Le doge, Nicolas Tron, faisait mettre l'image du Christ mort, soutenu par la Sainte Vierge et par saint Jean, dans une des salles du palais ducal, comme

(1) *Les Vierges de Raphaël.* A. Gruyer. *I, p. 356.*
(2) *L'Art chrétien.* A. Rio.

une prédication permanente, devant les yeux de ses conseillers. Le tableau était l'œuvre de Jean Bellin.

La peste, apportée par les vaisseaux venus du Levant, désolait souvent, à cette époque, la Reine de l'Adriatique. A chaque invasion du fléau, les images de la Vierge étaient, jour et nuit, assiégées par la foule des suppliants éplorés. Et, après la victoire, toujours remportée, par la prière pénitente, sur la divine justice, la reconnaissance redoublait, envers la céleste Protectrice, et de nouvelles madones allaient orner, comme ex-voto, les chapelles patriciennes ou celles de la cité.

Marc Cornaro, doge de la République, l'un des plus grands caractères de son siècle, loin d'étouffer ces pieuses démonstrations, les encourageait. A ses yeux clairvoyants, ce n'étaient point des menaces dangereuses pour le pouvoir, mais un gage de sécurité et de protection. Une cité, où la religion a vraiment son trône, sait aussi bien rendre à César ce qui lui revient qu'à Dieu ce qui lui est dû. Cornaro, sans parler des sentiments plus élevés encore, qui inspiraient sa politique, eut la sagesse de le comprendre.

Jean Bellin ne connut pas ces ombres, que le soir de la vie jette parfois, et le plus souvent même, sur les œuvres d'art. « Son cœur, non moins inépuisable que son imagination, semble avoir tenu des trésors en réserve, pour les affections de la onzième heure. Je dirai même que c'est le seul peintre qui ait eu le privilège de prolonger sa floraison, jusque dans une extrême vieillesse, et de faire des progrès plus marqués, à mesure qu'il s'éloignait davantage de son âge mûr (1). »

(1) *L'Art chrétien*, A. Rio, *t. IV.*

Jean Bellin était sexagénaire, quand il peignit le grand tableau de l'Académie des Beaux-Arts. « Une religieuse symétrie préside à l'arrangement de ces personnages tranquilles, mais doucement et intérieurement émus ; deux figures sont nues, une de chaque côté du trône où la Vierge est assise, saint Sébastien, saint Jude, à gauche ; les autres sont drapées, deux en moines, une cinquième en évêque (saint Augustin). Au pied du trône sont groupés trois petits anges, d'un caractère profondément individuel. On dirait que Jésus les a fait recevoir, comme enfants de chœur, dans le Paradis. L'un d'eux a une expression séraphique, mais les figures de la Vierge et de l'Enfant sont impassibles, comme si le peintre avait craint de leur donner une physionomie trop humaine. Au milieu du tapage de l'École Vénitienne, ce doux murmure va au cœur, cette calme simplicité me touche et m'attendrit (1). »

Une œuvre remarquable de la vieillesse de Jean Bellin fut le *Couronnement de la Vierge*, exécuté pour l'église principale de Pesaro. La Madone est triste, même dans sa glorification. Splendide est le profil du Christ, couronnant sa Mère. Le maître avait alors quatre-vingts ans.

Saint Jérôme, après la Vierge, fut le saint aimé du maître. Nous verrons, bien des fois, les peintres s'affectionner à un de ces élus du Seigneur, et le reproduire avec une enthousiaste prédilection. A quatre-vingt-dix ans, il voulut reproduire encore cette image tendrement aimée. C'est le plus attendrissant de ses ouvrages ; il

(1) *Hist. des Peintres*, Ch. Blanc.

semble y avoir confié les secrètes aspirations de son âme vers le repos céleste (1).

L'artiste chrétien voulut chanter, lui aussi, son *Nunc dimittis*, sous le doux regard de Jésus et de Marie. A quatre-vingt-un ans, il peignait sa dernière Madone, pour l'église de *San-Francesco-alla-Vigna*. Des contours, durs et sèchement arrêtés, accusent, chez le maître, une déviation de style, car, pour la première fois, nous avons occasion de la constater, dans ses œuvres. On pourrait y voir le fait de la vieillesse. Mais il n'en est rien. Cette déviation, parfaitement voulue, était une imitation, et, dans sa pensée, un progrès. La Madone de San-Francesco-alla-Vigna fut exécutée, par le vieux peintre vénitien, sous l'influence d'Albert Dürer. Le jeune maître de Nuremberg, qui avait alors trente-cinq ans, était venu se fixer à Venise, en 1506. Jean Bellin en avait fait son ami, et Dürer lui avait voué l'affection la plus tendre. Ils professaient aussi, l'un pour l'autre, une admiration également partagée.

Un autre maître, dont l'influence sur Jean Bellin a été immense et heureuse, fut Antonello de Messine. Ce dernier avait reçu, de Van Eyck, le secret de la peinture à l'huile. S'étant venu fixer à Venise, entre 1450 et 1460, il transmit le procédé nouveau aux Bellini, alors en possession de la renommée. Cette découverte décida de la vocation de l'École.

Antonello de Messine, tout en venant doter l'Italie de la précieuse découverte du maître flamand, rapportait, d'Outre-Rhin, les productions les mieux faites,

(1) *L'Art chrétien*, A. Rio.

pour rappeler, à l'art de son pays, la dignité de sa vocation et la sainteté de son but. Il avait fait provision des plus chastes productions ultramontaines ; dans sa collection, il avait quelques-unes des œuvres les plus exquises du pinceau de Memling. Jean Bellin sut profiter de ces trésors, sans rien perdre de sa forte originalité (1).

Le style de ce maître de l'École Vénitienne peut se résumer ainsi : dessin correct, coloris beau, composition riche, exécution soignée et pleine de goût, portraits magnifiques (2).

Nous avons de ce maître :

ROME : *la Vierge et l'Enfant; — la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean*, peinture à fresque.

FLORENCE : *la Vierge et l'Enfant.*

LA HAYE : *la Vierge, l'Enfant Jésus et autres saints.*

VENISE : *Vierge dans la gloire ; —* plusieurs *Madones.*

L'une d'elles, dans la sacristie *Dei Frari*, peut prendre place parmi les belles productions de l'École Ombrienne. Un avant-goût de la béatitude céleste semble avoir épanoui l'âme du vieillard, pendant qu'il y travaillait. Il a ôté à la Vierge son voile ordinaire de mélancolie ; ce n'est plus la Mère aux Sept-Douleurs, mais la *Cause de notre joie.* Au-dessous, on y lit cette prière :

Janua certa poli, duc mentem, dirige vitam,
Quæ peragam commissa tuæ sint omnia curæ.

La sacristie de l'église du Rédempteur en possède une autre, non moins admirable. L'Enfant Jésus est endormi sur les genoux de sa Mère. C'est bien la plus pure expression qu'on puisse concevoir ; devant cet ordre de beauté, la critique reste muette.

(1) *Les Vierges de Raphaël*, A. Gruyer, *I*, 355.
(2) *Dictionnaire des Peintres*, A. Siret.

Nous avons encore :

MUNICH : *le Donateur devant l'Enfant et la Vierge.*
MADRID : *la Vierge, l'Enfant, deux saints.*
BERLIN : *la Vierge et l'Enfant.*
PARIS : *la Vierge et l'Enfant.*

Le comte Lafond a une Madone de Jean Bellin, d'une suavité exceptionnelle. Gravité mélancolique, cachet de ses figures ; point d'effusion de tendresse maternelle ; point de caresses enfantines entre Jésus et saint Jean. La Vierge a le pressentiment de ses sonffrances ; le type est plus prophétique que celui de l'École Ombrienne.

II. — LE TITIEN.

Ul artiste n'eut jamais si longue carrière, et si constamment caressée par les circonstances. L'art, chez lui, n'eut pour ainsi dire pas de couchant, et si cet astre ne s'était tristement dérobé, parfois, à l'admiration de la foule, derrière de sombres et fangeux nuages, il occuperait une des places les plus lumineuses, dans l'histoire de la peinture. Un jour vint où la suave image de Bellini, son maître, cessa de l'inspirer, et l'Arétin fut le décevant fantôme, qui se présenta, pour guider sa marche dévoyée.

VIERGE DE LA COMPASSION, du TITIEN.

Titien naquit, à Cadore, dans le Frioul, en 1477. Pendant la première période de la carrière du Titien, on est heureux de pouvoir rendre, à son pinceau, ce témoignage, que l'art chrétien n'a presque rien à désavouer, parmi ses œuvres.

Dès l'âge de vingt ans, il vit la fortune lui sourire, et ses faveurs seront, pour lui, ininterrompues. Sa vogue fut tellement rapide, qu'il pouvait à peine suffire à la multiplicité des travaux demandés. Il se présentait, en effet, avec les qualités séduisantes du coloriste. Pordenone lui-même, malgré sa rivalité souvent acerbe, mais néanmoins toujours empreinte de loyauté, ne pouvait s'empêcher de dire : « Ceci n'est pas de la peinture, » c'est de la chair. » Compositeur et paysagiste, le Titien n'avait pas de rival. *La fuite en Égypte* porte ce cachet du maître, mais dans des proportions regrettables, car le sujet principal disparaît, en quelque sorte, dans une profusion de détails, les plus pittoresques, de la nature végétale et de la nature animale.

Quand la peste de 1511 eut rendu, plus expansive que jamais, la dévotion des Vénitiens, pour Celle qui était leur chère Patronne, le Titien fut chargé d'exécuter un tableau votif, où la Sainte Vierge est accompagnée de saint Sébastien et de saint Roch, les deux protecteurs spécialement invoqués contre le redoutable fléau. Ce tableau d'autel, qui est maintenant dans l'église *della Salute*, est signalé comme son chef-d'œuvre, pour le fini de l'exécution. Sur la même ligne peut se placer *la Présentation de la Vierge*, qu'on admire, aujourd'hui, dans la Pinacothéque de Venise.

Le tableau de *l'Assomption*, qu'il fit pour le maître-autel des Frères Mineurs, fut une révolution dans l'École Vénitienne ; telles étaient les splendeurs déployées par le naturalisme, sous son magique pinceau, que sa victoire sur l'idéalisme était désormais assurée.

Un point important à signaler, dans la vie du Titien, fut son talent pour le portrait. Nous lui devons celui de l'Arioste, qui devint son ami et le fit jouir des prémices de son *Roland furieux*. Il eut le privilége de peindre le portrait de chaque nouveau doge, à son avénement, et, le plus souvent, agenouillé devant la céleste Patronne de la République. Il fit aussi celui d'Ignace de Loyola et de Jérôme Miani, le fondateur des Frères Somasques.

Le goût des familles patriciennes, pour les tableaux de piété, contribua à faire enfanter des merveilles à ce puissant pinceau. Le plus beau monument de ce genre est la grande peinture commémorative exécutée, en 1519, pour l'autel de la famille Pesaro, dans l'église des Frères Mineurs. Jacopo Pesaro, évêque de Chypre, venait de se signaler, par des exploits maritimes, en qualité de général de la flotte, contre les forces navales du sultan Bajazet. Voulant en consacrer le souvenir et donner, sous une forme solennelle, une leçon à ses neveux, il les fit représenter, dans ce tableau commémoratif, agenouillés, avec son frère et lui, devant la Sainte Vierge.

Le pinceau du maître savait s'accommoder aux circonstances et à l'état des esprits ; ainsi son *Assomption*, dans le dôme de Vérone, quoique inférieure, pour les grands effets, à d'autres compositions, a quelque chose

de plus pénétrant. Le Titien sentait qu'il n'avait plus à travailler pour les beaux esprits de Venise, mais pour des populations, où l'idéalisme devait avoir le premier rang.

Cet astre, pur jusqu'ici, malgré les taches inséparables de tout ce qui est humain, va perdre ce qu'il avait de plus lumineux. On peut dire que la fumée du puits de l'abîme a formé, devant lui, ce voile néfaste et ténébreux ; car la déchéance du Titien, au point de vue de l'art chrétien, est le résultat d'une influence satanique. Personne ne désavouera le mot, quand on a nommé l'Arétin.

L'Arétin trouvait, pour la diffusion de ses doctrines, dignes d'Épicure, dans le Titien, un puissant allié ; c'était le premier peintre naturaliste de toutes les écoles et de tous les siècles. Ses succès devant être les siens, il fraya toutes les voies à son protégé, et bientôt celui-ci voyait les dynasties de Mantoue, de Ferrare et d'Urbin, le prendre sous leur patronage, et, pour couronnement de ce triomphe inespéré, Charles-Quint et toute sa famille le considérer comme leur peintre favori. Paul III, lui-même, le comblait de ses faveurs. Un diplôme impérial, daté de Barcelone, 1533, le créait chevalier et comte palatin. Cette nouvelle fortune lui inspira une naïveté, qui nous montre combien les faveurs avaient de prise dans cette âme, et, en même temps, nous entr'ouvre, sur ses chutes, un horizon qui aide à en mieux saisir les causes. Il prit au sérieux le titre décerné par l'empereur, et se fit construire, dans sa ville natale, une chapelle *palatine*. L'ébahissement de ses compatriotes fut seul à la hauteur de ses sottes prétentions.

On devine que, pendant cette seconde période, sa verve se soit singulièrement refroidie, dans les tableaux de dévotion ; son commerce intime avec l'Arétin avait fini par émousser, plus que la piété et la vénération chrétienne, mais même la simple intelligence des mystères, qu'il avait à représenter.

Et cependant, telle est la magie de ce pinceau, pour la distribution et le ton des couleurs, qu'il sut encore jeter un éclair, dans cette nuit profonde, où il nous est donné de le suivre, depuis quelques années.

Dans l'église de *Santa Maria delle Grazie*, à Milan, il peignit, à son retour d'Augsbourg, où l'avait appelé Charles-Quint, un *Couronnement d'épines*. Ce vieil athlète de soixante et quinze ans sentit ce qu'avait d'impérieux, pour son pinceau, le voisinage du chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, et il donna une des œuvres les plus prodigieuses, qui soient sorties de l'École Vénitienne, au point de vue des combinaisons techniques (1). Que les âmes délicates et pieuses n'y cherchent pas ce que l'ascétisme serait en droit de lui demander ; l'artiste, nous le savons, n'a pas songé à ces vains détails ; y eût-il songé, son impuissance alors à les rendre nous est malheureusement trop notoire. Mais si vous êtes admirateur des nuances de la chair humaine bien rendues, du rapprochement et de la fusion des couleurs, de la magie du clair-obscur, la toile qui est sous vos yeux défie toute comparaison. Toute l'attention est absorbée par ces garçons de bourreaux, qui enfonçent violemment, avec leurs bâtons noueux, la couronne d'épines, dans la tête du

(1) *L'Art chrétien*, Rio.

Sauveur ; le dégoût vous saisit, et on détourne la tête.

Le succès, obtenu par cette peinture, et le retentissement qu'il eut, dans toute l'Italie, persuada au Titien qu'il avait des qualités particulières pour ce genre de composition. A cette illusion, car c'en était une, nous devons plusieurs *Mater dolorosa*, dont le meilleur exemplaire est à Madrid.

« Tous les charmes de l'invention, de la forme et de la couleur, dit M. Gruyer, ne suffisent point à l'image abstraite de la Vierge ; il y faut surtout l'émotion, et Titien, pour ne l'avoir pas ressentie, ne l'a jamais rendue. Ses Vierges sont en très grand nombre. Elles sont répandues dans toutes les grandes galeries de l'Europe, et elles y sont parfaitement à leur place. Il est impossible, en effet, quelque bonne volonté qu'on y mette, d'y trouver motif à recueillement ou à méditation ... Titien ne trouva pour la Vierge que des traits insignifiants. Il eut beau user des plus merveilleux artifices, disperser avec un art infini de l'ombre et de la lumière, juxtaposer les couleurs avec un instinct supérieur de l'harmonie, être passé maître dans toutes les combinaisons pittoresques, il ne réussit qu'à être inimitable dans les sensations, et ne put, même accidentellement, quitter la terre pour monter au ciel. Gardons-nous cependant de rabaisser un aussi prodigieux talent. Quand une même intelligence réunit tant de trésors, on est forcé de reconnaître en elle une œuvre de prédilection du Créateur (1). »

Est-il besoin de le dire ? Le nom de ce grand artiste

(1) *Les Vierges de Raphaël.*

était la gloire de Venise. Henri III, roi de Pologne, passant par cette ville, alla rendre visite au Titien, dont la main se sentit encore assez puissante, malgré les quatre-vingt-dix-sept ans qui pesaient sur elle, pour faire le portrait du royal visiteur. Deux ans après, presque centenaire, il fut enlevé par la peste. Le Sénat, dérogeant à une loi, qui interdisait les honneurs funèbres aux pestiférés, permit qu'on l'enterrât dans l'église *dé Frari.*

Nous avons de ce peintre :

PARIS, au musée du Louvre : *la Vierge, l'Enfant Jésus, saint Étienne, saint Ambroise et saint Maurice ; — la Vierge au lapin; — la Vierge, l'Enfant Jésus, sainte Agnès et saint Jean ; — Sainte Famille :* saint Jean apporte un agneau à l'Enfant Jésus ; deux anges, dans un nuage, tiennent une croix.

FLORENCE: *la Vierge entourée d'anges; — l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste ; — la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Antoine; — la Vierge,* en habit rouge ; sainte Catherine offre une grenade à l'Enfant Jésus.

VENISE: *Assomption de la Vierge.*

BRESCIA, dans un tableau divisé en cinq parties : *l'Annonciation.*

MILAN : *Sainte Famille.*

MUNICH : *une Vierge ; — une Sainte Famille.*

DRESDE : *la Sainte Vierge et saint Jean-Baptiste tenant l'Enfant Jésus ;* devant elle, une jeune femme ; puis saint Jérôme et saint Paul ; — *la Vierge et Jésus* adorés par Alphonse Ier, duc de Ferrare, avec son épouse et son fils.

VIENNE, Belvédère : *la Vierge et l'Enfant Jésus.*

MUNICH : *Compassion.*

ESCURIAL : *la Vierge et saint Georges.*

LA VIERGE AU PIÉDESTAL, par PAUL VÉRONÈSE.

III. — PAUL VÉRONÈSE.

SI on ne recherche, dans les œuvres de Paul Véronèse, ni le penseur, ni l'historien, ni le moraliste, pour peu qu'on aime l'art, c'est un ravissement continuel, car nous sommes en présence d'un peintre, et d'un grand peintre.

Son nom nous apprend quel fut son pays. Paolo Caliari naquit, à Vérone, en 1530. Son père était sculpteur ; il lui apprit d'abord à modeler des figures d'argile, mais les goûts de l'enfant pour la peinture s'étant nettement accentués, on le fit entrer dans l'école d'An-

toine Radile, son oncle, peintre habile et gracieux, fort renommé à Vérone.

Les estampes raides et métalliques d'Albert Dürer, et quelques dessins gracieux du Parmesan, furent les premiers feuillets, qui tombèrent sous la main du jeune écolier, et contribuèrent à donner l'éveil à son génie. Son premier travail fut une *Vierge*, peinte dans l'église de San Bernardino de Vérone ; il s'y annonça comme le pompeux artiste, qui allait orner richement tous ses tableaux. Remarquons que la Vierge semblait être comme la première fleur éclose de l'âme de ces maîtres ; à elle leur premier sourire, leur premier chant. Marie se montrait à eux comme l'Étoile du matin, protectrice de la carrière, parfois si rude.

A Venise, le coloris, déjà si brillant, de son pinceau, se perfectionna encore, à l'école du Titien. Il y exécuta divers travaux, dont la beauté valut à Véronèse l'admiration générale. Ce fut au couvent des Hiéronymites de Saint-Sébastien, dont le prieur Bernardo Torlioni était son compatriote, qu'il débuta. Bientôt, les seigneurs vénitiens appréciant la valeur de l'artiste des Hiéronymites, on le chargea des peintures du palais ducal et de celles de la bibliothèque de Saint-Marc. On y admirait déjà cette richesse et cette pompe, inséparables de son style, ces beaux détails de la nature morte, si gracieusement caressés par son pinceau : vases, meubles, armes, fruits et fleurs, draperies aux chamarrures voyantes, chiens au pelage tacheté, venaient embellir ses tableaux, par la touche brillante et résolue qu'il savait leur donner.

C'était comme un système que, du reste, il raisonnait, témoin ces lignes trouvées au verso d'un projet de composition : « Si j'ai jamais le temps, écrit-il, je » veux représenter un repas somptueux dans une su- » perbe galerie, où l'on verra la Vierge, le Sauveur et » Joseph. Je les ferai servir par le plus brillant cortège » d'anges qui se puisse imaginer, occupés à leur offrir, » dans des plats d'argent et d'or, des viandes exquises » et une abondance de fruits superbes. D'autres s'em- » ploieront à leur présenter, dans des cristaux transpa- » rents et des coupes dorées, des liqueurs précieuses, » pour montrer le zèle des esprits bienheureux à ser- » vir leur Dieu. » Dans une autre de ses notes manuscrites, il nous apprend qu'il a composé, pour sa propre maison, un tableau où l'on verra, autour de Jésus et de sa Mère, des groupes d'anges portant des couronnes d'étoiles et des couronnes d'épines, celui-ci un phénix, celui-là un pélican, d'autres le soleil et la lune, tandis que la terre se couvrira de fleurs et de fruits.

Le voyage qu'il fit à Rome ne modifia point son style, ses idées n'en reçurent aucune altération.

Paul Véronèse s'est illustré, par les tableaux de ses festins ; on les appelle ses grandes *Cènes ;* il y en a quatre. La première est celle des Noces de Cana ; cent trente figures environ s'y meuvent à l'aise. A cette table, sur la gauche, figurent les souverains illustres de l'époque, François Ier, Charles-Quint, le sultan Achmet II, la reine Marie d'Angleterre. Le marié, vêtu de pourpre et d'or, est représenté sous les traits d'Alphonse Avallos, et la mariée est le portrait d'Éléonore d'Au-

triche, sœur de Charles-Quint et reine de France. Puis des cardinaux et des moines, bien connus à Venise. Le groupe des musiciens est composé des grands peintres Vénitiens. Le vénérable octogénaire, qui tient une contrebasse, la tête penchée sur un cahier de musique, c'est le Titien ; le vieux Bassan joue de la flûte ; Paul Véronèse s'est peint en habit blanc, jouant du violoncelle, à côté du Tintoret, qui fait sa partie sur un instrument semblable. Ce tableau, qui n'a pas moins de dix mètres de long sur sept de hauteur, est le triomphe de Paul Véronèse, et, on serait tenté de le dire, le triomphe de la peinture.

Les autres Cènes de Paul Véronèse sont le *Repas chez Simon le pharisien*, qu'il exécuta deux fois, le *Repas chez Lévi*.

La *Famille de Darius devant Alexandre* rappelle une charmante anecdote. Ce tableau fut fait par Paul Véronèse, dans une maison de campagne des Pisani, où le peintre avait reçu l'hospitalité. Il eut la délicatesse de le laisser roulé sur son lit, le jour de son dédépart, en guise de remerciment. La famille Pisani l'a vendu, au gouvernement anglais, en 1857, pour la Galerie nationale de Londres, trois cent cinquante mille francs. Le grand peintre savait généreusement payer l'hospitalité reçue.

Philippe II demanda le maître vénitien, pour décorer l'Escurial, mais Venise tenait trop au cœur du grand artiste ; il ne put se résoudre à la quitter. Du reste, de grands travaux commencés permettaient difficilement cette absence. La mort vint promptement les interrom-

pre. L'artiste prit un refroidissement, dans la procession jubilaire, prescrite par le pape Sixte V, et, peu de jours après, se voyait enlevé par une fièvre aiguë, au mois de mai 1588. On l'enterra dans cette église de Saint-Sébastien, toute brillante de ses glorieuses peintures. Le maître, dans ce linceul, rappelle les grands capitaines frappés sur le champ de bataille et enveloppés dans leur victorieux drapeau.

« Si la Vierge tient nominalement une grande place dans les œuvres de Paul Véronèse, elle y est moralement d'une importance secondaire ou presque nulle. Jean Bellin avait épuisé, dans l'École, la source de l'inspiration religieuse. Les successeurs de ce grand homme s'étaient répandus tout entiers sur les choses extérieures et n'avaient rien vu de ce qui est intérieur. Les derniers venus de cette génération vaillante, quelque bonne volonté qu'ils y missent, ne purentre monter ce courant ! Ils furent entraînés exclusivement vers ce qui se passe au dehors, et ne mirent point en pratique la parole du Sauveur : « Le royaume de Dieu est au dedans de vous (1). »

Nous avons de ce maître :

PARIS, Musée du Louvre : *la Vierge et l'Enfant Jésus avec saint Joseph, sainte Élisabeth, la Madeleine et une religieuse.*

VENISE, à Saint-Luc : *saint Luc peignant la Vierge;*
à Saint-Paul : *Mariage de la Vierge;*
à Saint-Barnabé : *Sainte Famille;*
à Saint-Sébastien : *Vierge avec les saints ;*
à la sacristie : *Couronnement de la Vierge ;* ce fut

(1) S. Luc, XVII, 21. — A. Gruyer, *Les Vierges de Raphaël.*

le premier ouvrage de Paul Véronèse à Venise ;

aux Procuraties neuves : l'*Institution du Rosaire*, gracieuse composition ;

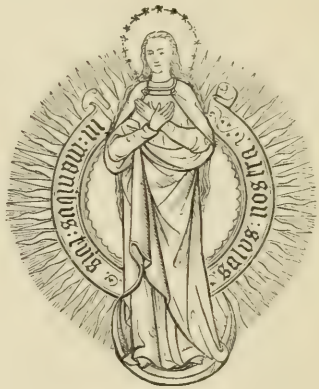
Académie des Beaux-Arts : *Sainte Famille*, dans le goût fastueux du peintre ; — l'*Annonciation*, avec grand luxe d'architecture et des fonds de jardins ; — la *Vierge au piédestal*, avec saint Jean, saint Jérôme, saint Antoine et sainte Justine.

École Bolonaise

Maîtres de l'École Bolonaise qui ont peint la Sainte Vierge.

Marco Zoppo 1430-1498
Melozzo da Forli 1438-1494
Francesco Raibolini dit Francia 1450-1517
Amico Aspertini 1475-1553
Girolamo Marchesi da Cotignóla 1481-1550
Innocenzo di Pietro Francucci da Imola 1494-1550
François Primatice 1504-1570
Giovanni Maria Chiodarolo vers 1520
Giacomo Francia vers 1525
Francesco da Cotignola vers 1525
Bernardino da Cotignola vers 1525
Prospero Fontana vers 1527
Pellegrino Tibaldi 1527-1595
Lorenzo Sabbatini 1530-1577
Bartolommeo Passaroti 1530-1592
Orazio Samacchini 1532-1577
Camille Procaccini 1546-1626
Lavinia Fontana 1552-1614
Denis Calvart 1555-1619
Louis Carrache 1557-1619
Augustin Carrache 1557-1602
Annibal Carrache 1560-1609
Jules-César Procaccini 1560-1626
Le Guide 1575-1642

Giacomo Cavedone 1577-1660.
Cesare Aretusi vers 1580
Giovanni Battista Fiorini vers 1580
Emilio Savonanzi 1573-1660
Alessandro Tiarini 1577-1668
François l'Albane 1578-1660
Le Dominiquin 1581-1641
François Barbieri, dit le Guerchin, 1590-1666
Giovanni Andréa Sirani 1610-1670
Pier Francesco Mola 1612-1666
Simone Cantarini, dit le Pesarese, 1612-1668
Carlo Cignani 1628-1719
Lorenzo Patinelli 1629-1700
Élisabetha Sirani 1638-1665



Caractère et Style de l'École.

LE touriste, en Italie, observe aisément des zones de démarcation tranchée. Aucune contrée qui ait moins connu l'unité, dans le sol, le ciel, le langage, le type ; on pourrait tout nommer. Dans le domaine des arts, cette distinction est, peut-être, encore plus accentuée, à un regard connaisseur. Ainsi, qui n'a observé, dans le Bolonais, quelque chose de moins délié, de moins fûté que chez les autres Italiens ? Son architecture massive et robuste, sa littérature substantielle, sa musique scolastique et savante, nous révèlent ce que sera sa peinture.

L'École Bolonaise eut pour fondateur Franco Bolognese ; les rudiments lui furent donnés par les maîtres grecs, qui voyaient leur suprématie triompher encore, à Bologne, quand le souffle de la Renaissance sonnait partout le réveil de l'art, si longtemps endormi. Ce fut le dernier bout de territoire italien, défendu par le byzantinisme, contre la révolution moderne, inaugurée par les grands maîtres florentins. Jusqu'au XVIIIe siècle, on y vit flotter sa bannière.

Ses miniaturistes étaient incapables de donner à l'art le grand caractère qu'il réclame ; il dut donc se former, sous les influences extérieures de Cimabué et de Giotto. Aussi, au début, nous rencontrons, dans l'École Bolonaise, un style d'imitation. « Ce manque

d'initiative, de sève propre, marqua sa restauration comme son déclin, fut ce qui constitua son infériorité et son mérite (1). »

Ainsi, le Raphaël de l'art bolonais, Francia, comme peintre, emprunte un peu partout les éléments de son œuvre. Venise, Mantoue, Florence, il met tout à contribution, et jette ainsi, dès la fin du XVe siècle, les germes de cet éclectisme, que les Carrache vont ériger en système. L'idée, résumant tout ce système, la voici : choisir, dans chacun des maîtres de premier ordre, ce qu'il y a eu de mieux, étudier le dessin des grands dessinateurs, la couleur des grands coloristes, les ordonnances de celui-ci, les effets de celui-là, et de composer, de ces qualités diverses, en les combinant, de plus, avec l'étude de la nature, un style mixte, qui serait excellent, puisqu'il n'y manquerait rien, et que toutes les parties en auraient été puisées aux meilleures sources (2).

Ce système fut mis en pratique, par Louis Carrache, dans sa *Prédication de Saint Jean-Baptiste*, où l'on remarque l'imitation de Paul Véronèse, assaisonnée de figures reconnues du Titien, du Tintoret, de Raphaël.

Pour la vulgarisation de cette méthode, les Carrache fondèrent une Académie, sous le titre, modeste d'abord, *dei Desiderosi*, de ceux qui désirent atteindre la perfection des anciens. Bientôt, un nouveau titre, substitué au premier, vint apprendre les succès obtenus : c'était l'Académie *dei Incaminati*, de ceux qui sont dans la

(1) M. Charles Blanc, *École Bolonaise, Introduction.*
(2) Le même.

bonne voie. Enfin, plus tard, elle porta, sans voile, l'enseigne des Carrache. C'était sonner le triomphe.

Les trois Carrache, Louis et ses deux cousins, Augustin et Annibal, se partagèrent les rôles.

Le premier avait la haute main, dans la direction ; Annibal enseignait le dessin et la partie technique de la peinture. Augustin, la perspective et les notions d'anatomie ; celles-ci se donnaient souvent sur des cadavres, fournis par un professeur d'amphithéâtre, du nom de Lanzioni.

Augustin faisait encore des conférences sur l'histoire, la mythologie et les sources diverses d'inspiration pour l'art. Un dessin, au concours, devait interpréter l'enseignement du maître. On habituait aussi les *Incaminati* à la critique ; chacun était appelé à dire, tout haut, les raisons de son blâme ou de ses éloges. Qui ne savait défendre son ouvrage, contre les censures de ses camarades, était tenu de l'effacer.

C'était un coup porté à l'enseignement de l'art, tel qu'on l'avait compris et tel qu'on le pratiquait encore partout. Jusque-là, l'élève d'un maître était comme un valet, rendant les services nécessités par la profession. Il n'était que peu à peu initié à son art, au fur et à mesure que les compositions le comportaient. C'était, on le voit, aussi lent qu'incomplet.

La méthode, inaugurée à Bologne, était rationnelle, à ce point de vue, et porta des fruits heureux de réforme.

De cette Académie, il ne sortit point, il est vrai, des artistes de haute lignée, le terrain n'en produisait plus ;

l'Italie elle-même, à cette heure, était stérile, mais le mouvement ne fut point infécond.

« Les artistes bolonais, pris ensemble, formeront, en quelque sorte, la bourgeoisie de l'art. Ils n'ont possédé ni la pure noblesse des vrais grands seigneurs, ni la rude et généreuse énergie du peuple. Leur qualité principale a consisté dans l'absence de défauts sensibles et leur caractère a été de n'en point avoir. Semblables à la classe moyenne de la société, ils sont demeurés à égale distance des extrêmes, et ils ont maintenu la peinture aussi loin de son abaissement que de sa grandeur (1). »

1) M. Charles Blanc, *École Bolonaise, Introduction.*

LA SAINTE FAMILLE, par FRANCIA.

I. — FRANCIA.

FRANCESCO Raibolini, dit Francia, était de Bologne. Il y vit le jour, en 1450. Jusqu'à l'âge de quarante ans, il grava des nielles et des médailles. Mantegna fut le révélateur de sa vocation.

Ses rapides succès, récompense de ses mérites, vinrent aussi surtout de l'époque tourmentée où il vécut. Des catastrophes de tout genre marquèrent les dernières années de la domination des Bentivoglio. Les épreuves nationales donnèrent lieu à des élans sublimes de la piété populaire : les églises furent décorées

de riches peintures ; les pèlerinages devinrent plus fréquents et plus nombreux. Dans cette atmosphère de colère, du côté du ciel, de repentir, du côté de la terre, l'art prend des épanouissements inaccoutumés.

Jean Bentivoglio avait fait de Francia son peintre favori, ainsi qu'Antoine Galéas, le meilleur de ses fils. Or, il arriva que ce dernier fit peindre, dans son appartement, une belle image de la Vierge, et que cette image versa des larmes, le jour où les brigands, guidés par les Marescotti, pénétrèrent dans le palais des Bentivoglio et le détruisirent, de fond en comble. L'image, qui avait pleuré, fut portée en procession, au milieu d'un immense concours, à l'église San-Giacomo, où les miracles ne discontinuèrent pas.

Quelques années après, s'agenouillait devant cette Madone un pendu, qui avait échappé miraculeusement à son supplice, et dont la dernière pensée avait été pour elle, au moment critique de la strangulation. En guise d'ex-voto, il déposait, sur l'autel, la corde passée au cou par le bourreau.

Le tremblement de terre de 1505 donna carrière à des manifestations encore plus belles. Jamais Marie n'avait été aussi unanimement invoquée, jamais pareille foule n'avait envahi ses chapelles. Un édit du gouvernement prescrivait, à tous les citoyens, sous peine de confiscation, d'assister à ces cérémonies religieuses ordonnées, surtout quand on portait la Madone de Saint-Luc. On vit aussi la sainte Image accompagnée de pénitents qui se flagellaient, en criant : *Miséricorde!* pendant qu'une foule d'enfants, âgés de moins de douze

ans, allaient prier à toutes les croix de la ville, faisant pleurer d'attendrissement tous les témoins de leur dévotion enfantine (1).

Francia assista à tous ces spectacles grandioses et émouvants ; les douleurs, profondément ressenties, de la patrie en deuil, imprimeront à son talent un nouvel essor, qui ne pourra que le faire grandir.

« Bientôt ses Vierges prirent rang sur la même ligne que celles de Pietro Vannucci et de Jean Bellin. Il y en a qui sont vraiment dignes d'être signalées. Ce sont autant de pages inspirées par la poésie chrétienne. Ses Vierges sont partout. Il n'est guère de galerie ou de simple collection qui n'en possède. Mais qui en a vu une, les a vues toutes. Il semble que l'image de la Madone, une fois arrêtée, ait été invariablement reproduite par un procédé presque mécanique, et que l'artiste, fidèle comme peintre à ses habitudes de graveur et d'orfèvre, ait tiré son tableau à des milliers d'exemplaires, les épreuves s'affaiblissant à mesure qu'elles s'éloignent du tirage primitif. Il n'y avait là, d'ailleurs, rien de bien choquant pour les Bolonais ; après les sombres visions évoquées par les Vierges grecques, celles de Francia ouvraient à l'âme les portes du paradis. Leur popularité fut d'autant plus grande que le contraste fut plus heureux ; monotonie pour monotonie, mieux valait mille fois celle de la douceur et de la beauté que celle de la laideur et de la dureté (2). »

(1) M. Rio, L'*Art chrétien*.

(2) M. Gruyer, *Vierges de Raphaël*, *t. I*, *459*, 6.

Le maître, dans l'Italie centrale, eut toute la vogue de Raphaël et de Pérugin, dans les villes de l'Ombrie. « Il était, dit Vasari, tenu comme un dieu. »

Francia et Raphaël se connurent, à Bologne, où ce dernier vint peindre deux tableaux, malheureusement perdus. Ils se promirent d'échanger leurs portraits, et nouèrent d'affectueuses relations, que ni le temps ni les honneurs de Raphaël ne changèrent.

Raphaël écrivait, de Rome, au maître bolonais, au sujet des Vierges que celui-ci était sur le point d'envoyer au cardinal Riario et à un autre prélat : « Je les admirerai avec ce goût et cette satisfaction qui me font toujours rechercher et louer les Vierges de votre main, car je n'en connais pas de plus belles, de plus dévotement peintes, de mieux faites. » Tout en faisant la part qui revient à la courtoisie, et à l'amitié encore, l'éloge était mérité.

Quand la tempête populaire eut emporté la dynastie des Bentivoglio, Francia, attaché à cette famille, si généreuse pour lui, en éprouva une profonde douleur. Chez le grand artiste, le cœur était brisé ; deux ans après, Raphaël le consolait encore. Jules II n'eut garde de se passer de lui ; il demanda à Francia différents travaux.

« Un autre détail, plein d'intérêt et glorieux pour l'illustre maître de l'École Bolonaise. Raphaël lui envoya sa *Sainte Cécile*, en l'autorisant à lui faire les corrections qu'il jugerait nécessaires.

» Il n'y a pas d'épitaphe ni de panégyrique, dirons-nous avec M. Rio, qui puisse avoir la portée d'une

pareille autorisation, donnée à l'occasion d'un pareil chef-d'œuvre (1). »

Francia mourut, le 5 janvier 1517.

Nous avons de ce maître :

BOLOGNE, au Musée : *la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus, saint Augustin, sainte Monique ;*

la Vierge avec l'Enfant Jésus, saint Jean-Baptiste, saint Augustin, saint Étienne et saint Georges ;

la Vierge, saint Jean-Baptiste, saint Jérôme et un ange apparaissant dans le ciel ;

la Vierge, l'Enfant Jésus et deux anges en adoration.

CESÈNE, chez les Bénédictins : *une Purification et Présentation* qui occupe, parmi les œuvres de l'artiste, la même place qu'occupe la Transfiguration dans celles de Raphaël.

LUCQUES, à San-Frediano : *Assomption.*

FERRARE : *Couronnement de la Vierge*, avec une telle multitude d'anges qu'on l'appela *Tableau de tous les Saints.*

MILAN, au Musée Bréra : *la Purification et l'Annonciation.*

DRESDE, dans la Galerie : *la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste.*

MUNICH, à la Pinacothèque : *la Sainte Vierge et l'Enfant Jésus*, l'une des meilleures œuvres de Francia ;

à la galerie Leuchtenberg : *la Vierge avec l'Enfant Jésus, saint Dominique et sainte Barbe.*

LONDRES, à la National Gallery : *la Vierge et l'Enfant Jésus et plusieurs saints ;*

Christ mort sur les genoux de sa Mère, sujet plusieurs fois traité et avec succès. M. Rio

(1) M. Rio, *L'Art chrétien.*

observe que le maître bolonais excelle dans la tête du Christ souffrant.

BERLIN, Musée : *la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Joseph.*

Nous en reproduisons le dessin.

ANNONCIATION par LE GUIDE.

II. — LE GUIDE.

GUIDO Reni était fils d'un musicien de Bologne, que sa réputation fit appeler, à Rome, pour les fêtes du jubilé de 1575. A l'époque de ce voyage, le Guide vint au monde. Le clavecin fut son premier instrument, mais entraîné par ses goûts naturels vers d'autres études, habituellement ses cahiers de musique, barbouillés de figures à l'encre, pouvaient révéler les tendances de l'élève musicien. A neuf ans, Guido entrait dans l'atelier de Denis Calvart, le peintre le plus connu de Bologne, dans ce temps-là.

Au bout de quatre ans, le jeune élève devenait, en

quelque sorte, le suppléant du maître, surveillant les travaux en son absence, donnant aux nouveaux venus les premières notions du dessin. A ce titre le Dominiquin et l'Albane furent soumis, pendant quelque temps, à l'autorité de ce professeur imberbe.

Les premiers essais de Guido avaient été heureux ; Calvart eut la pensée, peu délicate sans doute, mais fructueuse assurément, de retoucher les tableaux de son élève et de les vendre comme siens, sans aucun souci d'en partager le prix avec leur auteur. Toutefois, par prudence, il lui paya quelques écus, ce qu'il revendait, sous son propre nom, à des prix vingt fois plus élevés. Pendant quelques années, tout marcha bien. Mais, un jour, le jeune peintre crut devoir demander un changement, dans cette répartition, monstrueusement inégale. Colère, traduite en injures et en haut cris, fut la réponse du maître, à une demande pourtant si juste, et quand, quelques jours après, il apprit que Guido, élève assidu de l'Académie des Carrache, était résolu à ne plus peindre que pour son propre compte, il souffleta vigoureusement son élève, qui se réfugia dans l'atelier de Louis Carrache, d'où les sollicitations et les promesses de son ancien maître ne parvinrent pas à l'arracher.

Les succès du nouvel élève dépassèrent les prévisions de son maître. Celui-ci voulut en profiter, pour opposer un concurrent à un redoutable adversaire, qu'il voulait déposséder du rang, où il se prélassait insolemment à Rome : c'était Michel-Ange de Caravage. Les Carrache virent bientôt, mais trop tard, qu'au lieu de se donner un auxiliaire, ils s'étaient choisi un antagoniste.

Le Guide, paraît-il, n'était rien moins que modeste. Et si les anecdotes, rapportées à son sujet, sont véridiques, elles confirment ce verdict de la critique. Un jour, Paul V, permettant au Guide de rester, la tête couverte, en sa présence, on félicitait l'artiste d'une si haute marque de faveur. « Le Pape a bien fait de m'ac-
» corder ce privilège, répondit-il, car, sans sa permis-
» sion, je me le serais attribué moi-même. » Il part de là pour convaincre l'assistance, qu'il mérite autant de faveur que les souverains. S'il n'a voulu travailler, jusqu'ici, pour aucun roi ni prince, c'est à cause de certaines lois d'étiquette, auxquelles il ne serait pas digne de lui de s'astreindre, l'obligation, entre autres, de tenir son chapeau à la main, en face de gens, qui ne songeraient peut-être pas, avec autant d'à-propos que le Pape, à rétablir le niveau entre le génie et la grandeur. Puériles vanités qui déparent la gloire d'un nom célèbre !

Dans le travail de l atelier, cette jactance l'accompagnait encore. Jamais il ne se plaçait devant son chevalet que somptueusement vêtu, et la poitrine couverte d'une chaîne d'or, présent de Charles de Médicis. Le maître armé de sa palette, les élèves formaient un cercle, attendant l'honneur de lui présenter des couleurs ou des pinceaux. Un cérémonial, établi d'avance, réglait les fonctions de chacun. Ceux qui n'avaient pas d'emploi, faisaient l'office de chambellans, pour introduire les visiteurs et admirateurs des travaux du maître.

Le triomphe, fait au Guide, était sans exemple, depuis Raphaël. Monté au Capitole de la gloire et de la fortune, il allait subir bientôt les humiliations et les revers de

cette roche, fatale à ceux que la gloire, pour un jour, a caressés. Cette roche, si connue des heureux de ce monde, c'est à Naples, où il se rendit pour peindre la chapelle de Saint-Janvier, qu'il la rencontra.

La jalousie des peintres napolitains, contre le maître bolonais, eut recours à d'abominables procédés. L'un de ses élèves est roué de coups, avec l'expresse recommandation d'en expliquer le sens à qui de droit ; deux autres, entraînés dans une galère, disparaissent, pour ne plus revenir. Le rôle de spadassin répugnait à l'humeur du Guide ; il revint à Bologne.

Mais une misérable passion l'y accompagnait, celle du jeu. Les toiles, dès lors négligées et faites à la hâte, n'eurent plus les admirateurs des premiers jours. Le délaissement était l'avant-coureur de plus grandes disgrâces. Dénué de toutes ressources, le superbe maître se vit réduit à échanger ses heures de travail contre un peu d'argent, qui allait s'ensevelir, le soir, dans d'infimes tavernes. « Abandonné de ses amis, sans cesse harcelé par ses créanciers, qu'il tâchait de frauder, pour se ménager le moyen de tenter encore la fortune, le Guide traîna, jusqu'en 1642, une existence aussi discréditée que sa jeunesse avait été honorée et brillante. Sa mort émut cependant ceux-là mêmes qui, depuis longtemps, n'avaient plus pour lui que de l'indifférence ou du mépris. On oublia la honte des dernières années, pour ne se rappeler que les anciens titres de gloire, et, l'enthousiasme se réveillant une dernière fois, le corps du Guide fut transporté, en pompe, en l'église San-Domenico de Bologne, où on l'inhuma, en présence

des députés de la Seigneurie, des magistrats et d'une foule immense de peuple (1).

Nous avons de ce maître :

BOLOGNE,	dans la Galerie : *Madonna della pietà*, toile justement célèbre ;
	Église de Saint-Mathias : *la Vierge apparaissant à saint Hyacinthe;*
	Palais Tanara : *une Vierge allaitant l'Enfant Jésus.*
PIEVE,	près de Cento : *l'Assomption.* Les bandes de 1797 ne purent l'enlever, le peuple menaçant de faire une émeute.
FAENZA,	Couvent des Capucins: *Vierge et saint Jean;*
	Église de Saint-Jérôme; *l'Immaculée-Conception.*
ROME,	Palais Doria: *une Vierge;*
	Palais du Quirinal : *l'Annonciation* au-dessus du maître-autel.
LUCQUES,	Santa-Maria-in-Corte-Landini, la *Madone* dite *della Neve ;*
	Église Saint-Ambroise : une *Assomption*, l'un des meilleurs travaux du Guide;
	Galerie : *Vierge contemplant l'Enfant Jésus pendant son sommeil.*
MADRID,	au Musée: *l'Assomption.*
BERLIN,	au Musée: *la Vierge de Douleurs*
MUNICH,	à l'ancienne Galerie Dusseldorf: *Assomption de la Vierge*, grand tableau peint sur taffetas.
LONDRES,	Galerie de Bridgewater : *Assomption de la Vierge.*
PARIS,	Musée du Louvre: *Purification de la Vierge.*

(1) Henri Delaborde, *Hist. des Peintres.*

III. — LE DOMINIQUIN.

DOMENICO Zampieri était fils d'un cordonnier de Bologne. Né, en 1581, il entendit, de bonne heure, vanter l'opportunité de l'entreprise innovée par les Carrache. L'enfant s'intéressait à ces brûlantes questions, sur un art vers lequel il se sentait instinctivement appelé. Mais les idées du père, sans vouloir faire opposition à l'appel du jeune Domenico, ne le portaient pas dans le camp des Carrache, dont l'enfant était un des plus enthou-

ASSOMPTION du Dominiquin.

siastes partisans. Il fut donc mis en apprentissage, chez Denis Calvart, champion du parti opposé.

Domenico Zampieri, vivement contrarié de ce choix, obéit, mais sans rien abdiquer de son admiration et de son entraînement pour l'école nouvelle. Cette fidélité, dans la sympathie, lui valut, un jour, une verte correction de Calvart, qui surprit son jeune élève, en contemplation devant une estampe d'Augustin Carrache. Domenico, accablé d'injures, fut sur le champ, sans procès, mis à la porte. La rentrée au logis paternel apparaissait, au pauvre expulsé, devoir être orageuse. Il se glisse furtivement, dans le grenier, et n'en sort que vaincu par la faim, et, plus encore, par les gémissements de sa mère, qui parvenaient jusqu'à son obscure retraite. La correction fut sévère, comme l'enfant l'avait prévu. Toutefois, l'apprentissage se continua, sous la direction du maître, si longtemps désiré.

Des épreuves, d'une autre nature, l'attendaient, dans ce nouvel asile. Timide à l'excès, chétif de corps, ce qui lui valut le nom de *Dominichino*, sous lequel il est parvenu jusqu'à nous, silencieux, il rencontra, dans l'atelier des Carrache, des camarades, qui firent subir « au nouvel arrivé ce rôle douloureux qu'impose, dans toute réunion de jeunes gens, ou l'extrême modestie ou la faiblesse (1). » Au lieu de se montrer indulgents, ils ne lui épargnaient ni sarcasmes ni outrages, « et, loin de se laisser désarmer par sa patience, on s'enhardissait de cette résignation, même pour se donner plus largement carrière : méchant jeu et doublement hon-

(1) M. Henri Dalaborde, *Hist. des Peintres.*

teux pour ceux qui s'y livrent, lorsqu'à la douceur de la victime se joignent, comme ici, les promesses du talent (1). »

Déjà mûr pour la gloire, le Dominiquin ne trouva, à Bologne, que quelques obscurs travaux et d'avares encouragements. La cabale des Carrache et de l'Albane voulait susciter un rival à l'influence du Guide, à Rome même : le Dominiquin, pour son malheur, fut choisi. Si le talent justifiait cette élection, on n'en pourrait dire autant de la trempe du caractère.

Les puissantes protections, que surent lui ménager la situation et l'intrigue des Carrache, permirent au Dominiquin de montrer, dans divers ouvrages, exécutés pour quelques églises de Rome et pour Grotta Ferrata, la supériorité de son talent, mais la mort de ses protecteurs le livra, désarmé et sans défense, aux violentes agressions de ses ennemis, qui lui feront payer cher ses éphémères triomphes.

Il venait d'achever d'immenses travaux, à Saint-André della Valle. La coterie hostile, par l'organe de Lanfranc, son chef, ne proposa rien moins que la destruction de ces peintures où, prétendait-il, « l'on ne savait ce qui devait révolter le plus, de l'ignorance du peintre ou de son audace. » Les fresques ne furent pas détruites, mais leur auteur se vit cruellement évincé, et forcé de céder la place au nouvel usurpateur. Dégoûté de ces lâches persécutions, il voulut renoncer au grand art, pour demander, à un genre de peinture plus modeste, des succès et des ressources, que ses rivaux

(1) M. Delaborde, *Hist. des Peintres.*

dédaigneraient, peut-être, de lui disputer. Abandonnant les sujets religieux et la fresque, il cultiva la mythologie et le paysage.

Ses œuvres les plus belles étaient injustement dénigrées. Seul, le Poussin ne craignait pas d'avoir un avis contraire. Il étudiait, le crayon à la main, ses peintures, à peine honorées d'un regard, et, s'irritant, de plus en plus, de l'injustice de l'opinion, envers le Dominiquin, il alla ensuite jusqu'à proclamer sa *Communion de saint Jérôme* « l'un des trois plus beaux tableaux de Rome. » Les deux autres étaient la *Transfiguration* de Raphaël et la *Descente de croix* de Daniel de Volterra. C'était noblement venger un génie méconnu (1).

Un jour, le Poussin dessinait, à Saint-André-della-Valle, seul, comme de coutume, en face des fresques du Dominiquin. Un homme l'aborde et témoigne sa surprise de lui voir choisir des sujets, si généralement dédaignés. Poussin, croyant avoir à faire à quelque nouvel ennemi du maître, se mit à justifier ses prédilections personnelles, et à faire ressortir le mérite de la peinture, qu'il avait entrepris de copier. L'étranger l'écoutait, d'un air d'attendrissement ; puis, lorsque le jeune peintre eut cessé de parler, il l'embrassa, en le remerciant avec effusion, et s'éloigna, triste et reconnaissant à la fois. Cet homme était le Dominiquin, lui-même, qui avait puisé, dans les paroles de son admirateur, un peu de consolation et de courage (2). Il savait

(1) Ce tableau, que lui avait commandé un prêtre, par un simple mouvement de commisération, fut payé à l'artiste 250 francs. Les experts de 1797, quand il fut transporté au Louvre, l'estimèrent plus de 500.000 francs.

(2) M. Delaborde, *Hist. des Peintres.*

en puiser surtout dans sa foi religieuse, et c'est ce qui nous explique cette lutte sans cris, cet isolement sans colère, cette souffrance sans désespoir, cette vie entière qu'un seul mot résume : résignation.

De cruels chagrins de famille vinrent fondre encore sur l'infortuné peintre. Après la mort de ses deux fils, il raconte à l'Albane, confident habituel de ses peines, les nouveaux malheurs qui surviennent ou qui le menacent. « J'ai pour ennemi, lui écrit-il, mes proches » mêmes, et la guerre m'est déclarée par ceux qui de- » vraient être les plus empressés à me défendre. Les » choses en sont arrivées à ce point que je n'ai plus » personne à qui me fier... Quant à ma chère petite » fille, mon unique enfant, puisque Dieu m'a repris mes » deux fils, c'est d'elle seule que me viennent les conso- » lations, et pourtant je vis à son sujet dans mille » transes et dans des chagrins continuels. On a l'œil » sur elle, à cause de ce peu de bien que je lui lais- » serai en héritage et dont on espère profiter. C'est » pour cela qu'on désire ma mort et qu'on me la don- » nera peut-être. Il n'en faut pas moins remercier le » Très-Haut ; j'ai mérité mon sort par mes péchés. »

Comme son âme grandit dans l'épreuve ! Jamais les injustices, dont il fut victime, ne purent le rendre injuste, à son tour, ni même l'aigrir. Aux traits de la calomnie, il ne riposta point par ceux de la médisance ; la critique même de ses rivaux fut toujours une arme désavouée par ce grand chrétien.

Il était le premier à louer leurs ouvrages, bien qu'inférieurs aux siens, et le Guide, lui-même, compta le

Dominiquin parmi ses plus sincères admirateurs : « Je » viens de voir les peintures du Guide, écrivait-il ; on » les croirait de la main d'un ange. Oh ! quel reflet du » Paradis, quelle expression de tendresse ! Oh ! voilà un » peintre ! »

Admirable et chrétienne conduite, qui a mérité, au maître, cet éloge : « Il fallait un bien rare désintéressement, pour s'humilier à ce point, devant un artiste, envers qui la sévérité eût paru d'autant plus de mise qu'elle eût été une revanche légitime et une sorte de prêté-rendu (1). » En remplaçant, par le mot *méritée*, l'épithète de *légitime*, accolée à revanche, on ne peut que ratifier ce jugement.

Après plusieurs années d'indifférence et d'oubli, dans lesquelles, pour son propre bonheur, il aurait dû toujours rester, le Dominiquin fut appelé à Naples, pour décorer la Chapelle de Saint-Janvier, dite du Trésor. Il y devait retrouver, avec Lanfranc, toutes les haines et toutes les hostilités, dont il avait déjà connu les bassesses, mais, cette fois, élargies par la jalousie de deux nouveaux rivaux, Ribera et Corenzio. Une tâche importante, et, par suite, l'espoir d'un gain considérable, avait été enlevée à ce dernier. Ribera, chef d'école, se voyait blessé, dans ses vaniteuses prétentions, par le choix d'un étranger. Le vice-roi, mis au courant de la guerre faite au peintre venu de Rome, avait menacé de l'exil tout mauvais traitement envers le Dominiquin.

Faire revenir, sur sa décision, le vice-roi, était malhabile, impraticable peut-être ; on tenta alors d'em

(1) M. Henri Delaborde, *Hist. des Peintres.*

pêcher l'accomplissement de la tâche imposée au maître, et les plus odieux moyens furent mis en pratique. Les chefs de cette abominable conjuration firent murmurer, dans l'entourage du prince, certaines critiques, sur la lenteur habituelle du Dominiquin et sur le danger, que courait le vice-roi, de voir s'éterniser le travail, et, d'un autre côté, des mains scélérates effaçaient, pendant la nuit, ce que le peintre avait exécuté, durant le jour, ou bien mêlaient de la cendre à la chaux, dont se composaient les enduits, et alors la peinture, une fois sèche, était sillonnée de gerçures, qui forçaient à jeter bas le tout, pour enduire le mur de nouveau.

Une circonstance imprévue vint seconder tous les noirs projets, ourdis dans l'ombre. Le Vésuve se met en éruption, un tremblement de terre ébranle la campagne de Naples, et la population d'accourir au saint Patron qui, tant de fois, l'avait sauvée, dans des circonstances douloureuses. Afin de se le rendre favorable, par un témoignage de vénération, sur les perfides suggestions de Lanfranc et des siens, on exige que les peintures, en l'honneur de saint Janvier, soient immédiatement découvertes. L'aspect de fresques inachevées, sous les yeux d'une foule ignorante et secrètement surexcitée, causa une véritable émeute, et « l'audacieux ignorant », comme on le qualifiait dans des écrits distribués aux portes mêmes des églises, dut, pour soustraire sa personne à la vindicte publique, rentrer à Rome.

Au bout d'un an, rappelé à Naples, par un ordre formel du vice-roi, le Dominiquin y trouva la mort,

« mort sinistre et mal expliquée, qui fut hâtée, peut-être, par des moyens auxquels Corenzio, dit-on, n'était pas incapable de recourir (1). » Quoi qu'il en soit de ce soupçon, la lettre, que nous avons citée, du Dominiquin, et les précautions prises, dans les derniers temps de sa vie, prouvent bien qu'il redoutait la possibilité d'un attentat. Lui-même voulait préparer ses aliments, et, s'il fut empoisonné, ce dut être, d'après les contemporains, avec l'eau dont il buvait quelques gorgées chaque matin, avant de s'en servir pour se laver (2).

Il mourut, en 1640, à peine âgé de soixante ans.

« Cette noble race, dont Giotto est le chef et le Dominiquin le dernier descendant, était à tout jamais éteinte. Le Dominiquin mort, que reste-t-il des Écoles italiennes ? Un passé incomparablement glorieux et des chefs-d'œuvre désormais sans postérité. Le Dominiquin a eu le mérite de retarder, quelque peu, cette invasion définitive de l'esprit matérialiste, dans le domaine de la peinture italienne. Qu'il ait lui-même subi, à bien des égards, la mauvaise influence de son époque, que ses qualités, si mélangées de défauts, accusent, à tout prendre, un art déjà en décadence, c'est ce que l'on ne saurait nier. Ne faut-il pas pourtant lui savoir gré d'avoir conservé, au milieu des aberrations et des préjugés de l'école, le respect volontaire ou non de ses propres instincts ? Peut-on méconnaître en lui une inclination singulière, vers les vérités morales, une

(1) M. Henri Delaborde, *Hist. des Peintres.*
(2) M. Henri Delaborde, *Ibid.*

recherche, bien souvent heureuse, de l'expression, une rare faculté d'émouvoir, au moyen du geste, de la physionomie, de tout ce qui n'est pas l'imitation de la réalité inerte. C'est par là qu'il se rattache véritablement à la famille des grands artistes, et qu'il doit inspirer une vive sympathie, à défaut d'une admiration sans réserve. En dépit des faiblesses de son style, de son faux goût, de ses nombreuses erreurs, le Dominiquin mérite une place parmi les maîtres, par cela seul qu'il a su mettre une part de son âme, là où tant d'autres n'ont montré que leur habileté technique. Tant il est vrai que, dans les beaux-arts, le sentiment est l'agent principal, l'impression morale l'objet essentiel, et que là même où la forme est imparfaite, l'élévation de la pensée peut suffire, pour assurer aux œuvres une signification profonde et une durable autorité (1). »

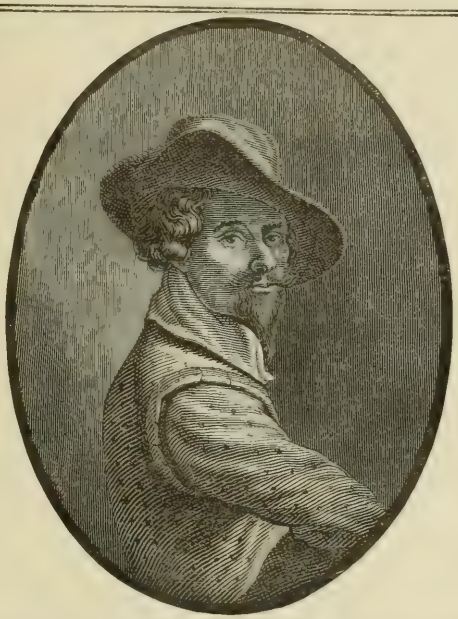
Nous avons de ce maître :

PARIS,	Musée du Louvre : *une Sainte Famille ; — la Vierge et l'Enfant.*
BOLOGNE,	Musée : *Madone du Rosaire.*
MILAN,	Musée Bréra : *une Vierge.*
SAINT-PÉTERSBOURG:	*une Sainte Famille devant le Père éternel; — la sainte Vierge apparaissant à sainte Thérèse.*

(1) M. Henri Delaborde, *Hist. des Peintres.*

LA VIERGE AU SILENCE, par ANNIBAL CARRACHE.

IV. — ANNIBAL CARRACHE.



SI nous choisissons, dans la dynastie des Carrache, Annibal, c'est « que son nom, le dernier de la race, à ne consulter que la chronologie, semble, au point de vue de l'art, le plus digne d'être mentionné d'abord, et celui qu'il convient surtout d'honorer (1). »

Deux portions divisent sa vie. Les quinze premières années, années de luttes contre l'*idéalisme* à la mode, sont marquées, dans ses œuvres, au coin d'un réalisme vulgaire. Ses peintures religieuses n'inspirent aucun

(1) Henri Delaborde. *Hist. des Peintres.*

recueillement, n'accusent aucune aspiration pieuse. Son pinceau va jusqu'à dépouiller l'Enfant Jésus, de l'auréole, que les arts lui avaient toujours consacrée, comme attribut divin.

Mais, dans la seconde période, Annibal Carrache se transforma ; sa manière acquiert une valeur précieuse.

Il naquit, à Bologne, en 1546, et fut le deuxième fils d'Antoine Carrache, modeste tailleur de cette ville. L'exemple de son frère Augustin l'entraîna ; lui aussi voulut être peintre. L'atelier de Louis Carrache, son cousin, s'ouvrit pour lui.

Nous avons parlé, ailleurs, de l'Académie fondée, à Bologne, par les Carrache, et du rôle qu'y joua Annibal ; nous n'y reviendrons pas. Mais nous suivrons, à Rome, le maître dont nous esquissons l'histoire.

Il y fut appelé, pour la décoration du Palais Farnèse. La jalousie, armée de ses plus odieux engins de guerre, l'y attendait, plus encore que la gloire.

Michel-Ange Amerighi de Caravage et le Josépin préparaient une guerre terrible, au favori du cardinal Odoard Farnèse. Le premier était le chef des *naturalistes*, qui s'appliquaient à l'imitation rigoureuse de l'extrême réalité ; la cause, soutenue par le second, était celle des *idéalistes*.

Il trouva, à Rome, un protecteur puissant, dans Monseigneur Agucchi, prélat lettré, grand ami des arts et des artistes, et que son origine bolonaise intéressait particulièrement à la gloire de son compatriote. Mais l'intrigue de ses deux puissants ennemis finit par triompher.

Retiré dans une petite maison du Quirinal, Annibal

vécut seul, pendant toute une année, délaissant ses pinceaux, et tout plein de son chagrin. Pour trouver une solitude, plus complète encore, il partit à Naples et se remit au travail. Les œuvres de cette époque ont quelque chose de plus senti, de plus ému,de plus religieux; au creuset, son talent s'était transfiguré. Naples ne lui donnant pas ce sombre repos, convoité par ce cœur malade,il revint à Rome,où il mourut, à l'âge de quarante-neuf ans.

Par les soins de Monseigneur Agucchi, Annibal Carrache fut inhumé, dans l'église de Sainte-Marie de la Rotonde, à quelques pas du tombeau de Raphaël.

« Si habile que se soit montré ce maître, concluronsnous avec M. Henri Delaborde, si honorables qu'aient été ses efforts, vers les dernières années de sa vie, pour ne plus s'en tenir à la méthode tout extérieure qu'il avait pratiquée jusqu'alors, une estime sérieuse est le seul tribut que l'on doive à ce talent si imprudemment assimilé au génie. Annibal Carrache n'est rien moins qu'un inventeur, quoique bon nombre d'artistes venus après lui l'aient choisi pour modèle ; il a seulement épargné à ses imitateurs la peine de remonter aux sources, où il avait puisé lui-même. Rien de plus juste que de lui savoir gré de ses investigations et, jusqu'à un certain point, du parti qu'il en a tiré ; mais aussi rien de plus légitime que de voir en lui un disciple plutôt qu'un maître, un talent avant tout bien informé, et de ne lui reconnaître, faute d'originalité principale, que l'intelligence studieuse des diverses traditions (1). »

) Henri Delaborde. *Htst. des Peintres.*

Nous avons de ce maître :

BOLOGNE, Église Saint-Nicolas et Saint-Félix : *la Vierge et saint Pétrone.*

ROME, Palais Doria : *une Piétà.*

FLORENCE, Musée des Offices : *la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste ; — une Sainte Famille.*

NAPLES, Musée Bourbon : *la Vierge et l'Enfant Jésus endormi ou Vierge au silence.*

PARIS, Louvre : *Christ mort sur les genoux de sa Mère; Apparition de la Vierge à saint Hyacinthe.*

Ecole Milanaise.

Maîtres de l'École Milanaise qui ont peint la Sainte Vierge.

Giovanni Antonio Beltraffio 1467-1516
Bernardino Luini 1470-1531
Andrea Solari 1475-1512
Soddoma 1474-1549
Andrea Salaïno 1483-1522
Gaudenzio Ferrari 1484-1549
Cesare da Sesto 1485-1534
Vincenzo Foppa, mort 1492
Bernardino Bultinone 1480-1520
Bernardino Zenale 1436-1526
Bramantino, mort 1530
Vincenzo Civerchio, mort 1540
Ambrogio Borgognone 1440-1530
Francesco Melzi 1492-1560
Marco da Oggione 1480-1530
Bernardino Lanini 1510-1580
Giovanni Paolo Lomazzo 1538-1600
Ambrogio Figino 1550-1601
Morazzone 1571-1626
Cerano 1557-1633
Daniele Crespi 1591-1630

Caractère et Style de l'École.

Endant ces longs jours d'hiver, où l'Italie se trouva plongée, l'art continua néanmoins à donner quelques produits, mais pareils à ces fleurs des jours brumeux et froids, chétives, étiolées, sans coloris, sans parfums. Du moins, elles prouvent que le sommeil seulement, et non la mort, paralyse l'action de la nature ; les produits artistiques de ces périodes, sans vitalité, doivent être classés dans le même rang.

L'apparition de Giotto, à Milan, fut comme le souffle précurseur des beaux jours, car la grande impulsion de la Renaissance, pour ce coin de l'Italie, vint surtout de Padoue, par Vincenzo Foppa, élève de Squarcione, condisciple de Mantegna, le plus célèbre des vieux peintres de Milan et véritable fondateur de l'École. Passionné pour l'anatomie et la perspective, il imprima à la peinture milanaise un caractère de rigueur scientifique qui, devenu son originalité et sa force, la retint plus longtemps sur la pente de la décadence, accélérée par le maniérisme. A ce caractère, ajoutons un goût très déterminé pour les colorations fortes, un peu tristes, quelque fois lourdes, et pour les figures réelles, d'une expression plus vive que noble, dont l'allure est souvent épaisse et mal dégagée. Ses maîtres furent, en général, des spéculatifs et des érudits, non moins préoccupés de la théorie que de la pratique.

Des esprits aussi ouverts furent hospitaliers ; Milan devint bientôt comme l'aréopage des illustrations vé-

nitiennes. Les maîtres de Venise y donnèrent la fleur de leur génie, tout en se transformant eux-mêmes. L'art s'y développait donc, dans un milieu favorable.

Quand Léonard de Vinci se rendit à Milan, la terre était préparée, pour la bonne semence, que lui apportait le maître florentin. « Attaché comme eux aux études scientifiques, pénétré comme eux de respect pour la réalité et la vie, fondant comme eux la grandeur de l'art sur l'amour de la nature, il possédait de plus qu'eux le sens profond de la beauté expressive ; il leur apprit à mettre l'observation naturaliste au service d'une imagination émue et ravie ; il leur révéla, avec plus de clarté encore que Bramante, les grâces du corps humain et les enchantements de la lumière ; il saisit le premier, sur les lèvres en fleur, ces douceurs mystérieuses du sourire féminin, qu'avaient dédaignées ses austères prédécesseurs, plus attentifs aux irrégularités typiques; du jour où resplendit ce merveilleux sourire, tous les peintres du pays en furent éclairés ; c'est à cette lueur charmante qu'ils travaillent, pendant plus d'un siècle ; et les plus dégénérés d'entre eux, s'ils brillèrent une heure, ne brillèrent que sous ses derniers reflets (1). »

L'ascendant irrésistible du grand florentin fut durable sur ses nombreux élèves, qui emportent partout, « même à côté de ce Raphaël qu'ils admirent comme un dieu, la marque délicieuse du premier enchantement qui ravit leur adolescence (2). »

(1) Georges Lafenestre, *Hist. des Peintres.*
(2) Le même.

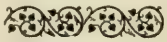
Mais ce tronc milanais, de sève si puissante, poussait une autre branche, qui refusa la greffe importée de Florence. Les vieux élèves de Foppa protestaient, contre cette importation de la grâce et du sourire, qu'ils jugeaient dangereuse pour l'avenir de l'art. Prévoyaient-ils les raffinements du maniérisme, auxquels devait aboutir ce style enchanteur ? On ne saurait l'affirmer, mais leur protestation fut énergique, contre les physionomies séduisantes et les attitudes recherchées.

A côté des protestants, se trouvaient les dédaigneux, qui marchaient dans la voie des traditions hiératiques du XVe siècle, sans presque se préoccuper du noble étranger.

Ambrogio Borgognone tint l'étendard de ce groupe, qui se distingue par son goût des figures réelles, des ajustements bizarres, des colorations voyantes, comme aussi et surtout, par son sentiment élevé de l'expression religieuse. Il finit par se perdre, à la fin du siècle, dans l'imitation excessive de Michel-Ange, danger qu'il sut naturellement moins bien éviter que les peintres délicats et soigneux, restés fidèles aux traditions prudentes de Léonard de Vinci (1).

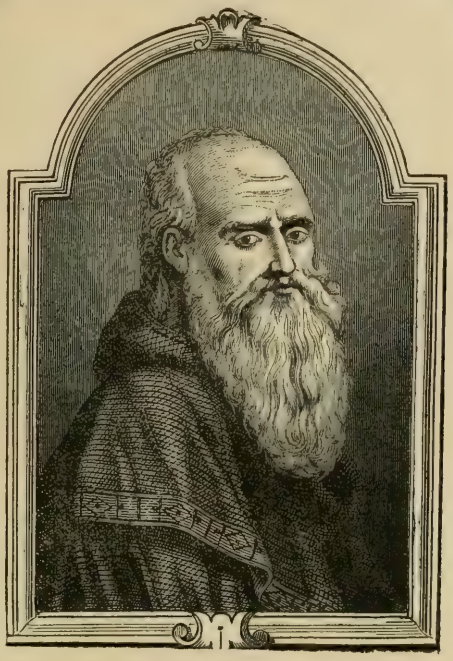
Vers la fin du XVIe siècle, les deux branches, également épuisées, ne donnèrent plus aucun fruit ; tous les efforts généreux furent faits, pour leur rendre leur fertilité, mais ces efforts demeurèrent constamment inutiles.

(3) Georges Lafenestre. *Hist. des Peintres.*



LA VIERGE À L'AGNEAU, par LUINI

BERNARDINO LUINI.



CE maître fut un des plus heureux et des plus illustres héritiers du génie de Léonard de Vinci. On ne saurait expliquer le silence des historiens, qui ne nous ont presque pas laissé de détails sur sa vie. La date de sa naissance, vers 1470, est purement conjecturale, ainsi que le lieu. Selon quelques auteurs, celui-ci serait Luini, petite ville lombarde. Mais une chose est certaine, c'est que, par sa naissance, il appartient à la Lombardie

Les œuvres de Luini sont presque toutes des fresques. Une des plus admirables, si elle n'occupe pas le premier rang aujourd'hui, à la galerie Bréra, est consacrée à sainte Catherine, portée par des anges sur le mont Sinaï. Les plus parfaites productions de l'art mystique, en Ombrie et en Toscane, ne sauraient l'éclipser, et, dans ses extases, Fra Angelico n'a jamais rien entrevu de plus ravissant. « La grâce en est inimitable ; elle semble avoir été trouvée dans un de ces divins songes qui traversent l'âme des poëtes. Luini a représenté la sainte plutôt endormie que morte. On dirait qu'elle s'est évanouie, au milieu d'une extase, et qu'elle va se réveiller dans les ravissements du paradis. Trois anges, au vol respectueux, portent silencieusement ce corps délicat et immaculé, que n'alourdit aucun péché véniel et qui exhale un parfum de sainteté. Ils traversent les airs, légers comme un souffle, pâles comme une vision, en contemplant cette belle et douce vierge, qui ne pouvait être ensevelie que par des séraphins (1). »

Comme le dit M. Charles Blanc, il y a du Raphaël dans Luini, mais il faut ajouter : il y a du Fra Angelico, et c'est ce qui rend ses Vierges plus suaves, plus pénétrantes, plus pieuses, en un mot, que celles du grand maître d'Urbin.

Les Madones de Luini sont nombreuses ; on a de lui toute l'histoire de la Vierge, à la galerie Bréra. Ces fresques ont inspiré une gracieuse page à l'éminent critique, dont le goût si sûr fait autorité en fait d'art.

(1) *Hist. des Peintres.*

« Il me souvient surtout, dit-il, de celle qui représente des jeunes filles jouant à la main-chaude. Délicates figures de la plus charmante candeur ! Je m'imaginais voir la Vierge Marie en récréation, avec ses compagnes ; avec une modestie ingénue, elle va frapper un coup de sa petite main sur la main blanche de celle qui a les yeux cachés ; mais ce coup timide sera aussi doux qu'une caresse. Ces figures sont presque de grandeur naturelle. Ainsi, avec une hardiesse qui ferait frémir nos modernes Académies, l'artiste s'est permis d'introduire ce que nous appelons aujourd'hui un tableau de genre, dans une peinture monumentale (1). »

Qui n'a admiré cette Vierge à l'œillet, peinte presque familièrement à fresque, dans la salle du *Lavabo*, à la Chartreuse de Pavie? L'Enfant Jésus surtout est ravissant ; son sourire est céleste, et l'on ne peut se détacher de ses yeux. Luini n'a rien peint de plus élevé, comme pensée, ni de plus heureux, comme exécution.

M. Rio nous dit que ce maître semble avoir eu pour patrons ceux qui pleurent et ceux qui prient.

La mélancolie déteint généralement sur la tête de ses Vierges ; l'une d'elles, au palais Borromeo, à Milan, tient à la main un livre fermé, qu'elle a compris, et le regard fixé sur l'Enfant déborde de tendresse, mais est rempli de douloureux pressentiments.

La nature de Luini et les circonstances au milieu desquelles il vécut nous donnent la raison de cette mystérieuse tristesse, qui a partout des rayonnements.

Les fléaux désolaient sa terre natale, livrée aux plus

(1) M. Charles Blanc, *Hist. des Peintres, École milanaise*

patriotiques douleurs. Les chroniques du temps nous en ont laissé un frissonnant récit. C'était le régime de la terreur ; défense formelle était faite de ne vendre du pain qu'aux soldats allemands ; les morts de faim jonchaient les places publiques. Les lugubres enterrements se croisaient avec des processions de femmes et d'enfants, pieds nus, corde au cou, allant demander miséricorde, « et tel fut, ajoute le chroniqueur, le cri de détresse poussé par cette foule éplorée, le dimanche 18 avril 1529, qu'on crut que la voûte du Dôme allait s'écrouler. »

Nul peintre n'a mieux compris la Passion que Luini, et, en général, les mystères de douleur.

Son dernier chant fut pour Marie. Les horreurs, qui déshonoraient Milan, lui firent demander une retraite aux franciscains de Lugano. Il paya l'hospitalité reçue, par son magnifique tableau des *Trois Croix;* puis, dans une pauvre petite église, posée au bord du lac et dédiée à Sainte-Marie des Anges, il consacra à la Vierge une fresque, dans laquelle il sut faire passer son âme et son cœur. Rien de gracieux, de naïf, de pur comme cette image, reproduite plus haut.

La Vierge entr'ouvre ses bras, pour étreindre, dans une même caresse, Dieu et l'homme, l'Enfant Jésus et le petit saint Jean. Ceux-ci ont échangé leurs mutuels symboles : le Sauveur s'est emparé de l'agneau, parce qu'il veut être lui-même la victime offerte en holocauste pour le salut de tous ; le Précurseur a saisi la croix, qu'il voudrait pour lui seul. Résignée et soumise, la Vierge souffre profondément, car le mystère des

douleurs est pour elle sans voiles ; de ses yeux, qui essaient un sourire, les larmes semblent prêtes à couler.

L'Adoration des Mages avait été, pendant longtemps, un sujet populaire, pour les artistes milanais. L'évêque Eustorge, en 920, avait apporté à Milan les corps des trois Rois. Ceux-ci ayant été enlevés par Frédéric Barberousse, qui voulut en enrichir l'église de Cologne, l'église de Saint-Eustorge resta toujours fidèle au culte du souvenir. Quand les Sforza remplacèrent les Visconti, Saint-Eustorge cessa d'être l'église favorite de la dynastie nouvelle, et l'Adoration des Mages se vit exclue du programme de l'Académie, fondée par Louis le Maure. Luini réveilla l'antique et chrétienne dévotion. La plus belle *Adoration* est au palais Litta.

On reste muet d'admiration ; tout y est souverainement beau : ordonnance, exécution, draperies, style. L'artiste chrétien, le zélé patriote, comprenait l'importance de sa tâche.

Nous avons de ce maître :

PARIS, Musée du Louvre : *Sainte Famille.*

MILAN, Musée de l'Ambrosienne : *Sainte Famille*, semblable à la précédente, mais avec quelques changements ;

Galerie Bréra : plusieurs fresques relatives à la Vie de la Vierge : sa *Naissance*, la *Main-chaude*, *Joseph et la Vierge allant se marier au temple*, *Madone de la Rose :* l'Enfant cherche à prendre cette fleur qui pend à un treillage ;

Palais Litta : *deux Vierges ;*

Lugano : *Vierge à l'Agneau ;*

Saronno : suite des fresques de l'*Histoire de la Vierge.*

MUNICH : *Sainte Famille ; — Vierge allaitant l'Enfant ;* —Vierge et l'Enfant auquel saint Jean-Baptiste présente une fleur.

LONDRES, chez lord Ashburton : *Vierge et l'Enfant ; Sainte Famille.*

BERLIN : *Tête de Vierge ;*

NAPLES : *Vierge glorieuse ;*

FLORENCE: *Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste.*

Ecole Lombarde

Maîtres de l'École Lombarde qui ont peint la Sainte Vierge.

Andrea Mantegna 1431-1506.
Le Corrège 1494-1534.
Le Parmesan 1504-1540.
Niccolo dell'Abate 1512-1571.
Barthélemy Schidone 1570-1615.
Bonifazio Bembo mort en 1500.
Cristoforo Moretti 1470.
Il Frari 1447-1510.
Francesco Bonsignori 1455-1519.
Boccacino Boccaci 1460-1518.
Gian Francesco Carotto 1470-1546.
Gian Francesco Bembo 1510-15..
Altobello Melone 1510-15..
Galeazzo Campi 1475-1536.
Bernardino Galti 1490-1575.
Don Giulio Clovio, 1490-1578.
Michel Angelo Anselmi 1491-1556.
Francesco Maria Rondani 1515-15..
Giulio Campi 1500-1572.
Pomponio Allegri 1515-1593.
Antonio Campi 1580-1600.
Lelio Orsi 1511-1587.
Girolamo di Michele Mazzuola 1550-15..
Bernardino Campi 1522-159..

Le Malosso 1555-1602.
Giambatista Tinti 1560-1620.
Galasso Galassi 1400-14..
Cosimo Tura 1406-1481.
Stephano di Ferrara 1500.
Francesco Cossa 1460-14..
Ercole Grandi 1463-1531.
Lodovico Mazzolini 1481-1540.
Domenico Panetti 1460-1530.
Dosso Dossi 1479-1560.
Giovanni Battista Dossi mort en 1545.
Il Garofalo 1481-1559.
Li Ortolano mort 1525.
Girolamo da Carpi 1501-1556.
Il Bastianino 1532-1602.
Le Scarsellino 1551-1621.
Il Bastaruolo mort 1589.
Domenico Mona 1550-1602.
Carlo Bononi 1569-1632.
Francesco Naselli mort 1660.

Caractère et Style de l'École.

Ous ce nom viennent se grouper un certain nombre d'Écoles de la Haute-Italie, telles que celles de Mantoue, Crémone, Parme, Modène, Ferrare, Bergame et Brescia. Les unes tombèrent bientôt, politiquement, sous le sceptre de Venise, après avoir subi sa domination intellectuelle ; les autres, vivant de leur vie propre, sous la domination princière des Gonzague, des Este, des Farnèse, purent résister plus longtemps à la multiple invasion des influences artistiques du dehors.

« Le fondateur réel de toutes les Écoles Lombardes est André Mantegna. De son génie sévère et puissant, qui domine la Haute-Italie, comme une montagne aux flancs généreux, s'échappent de toutes parts les sources vivifiantes qui vont féconder les contrées voisines (1). » A Mantoue, comme à Milan, à Parme, comme à Vérone et à Ferrare, son influence se fait sentir.

Le génie de Mantegna est fort bien analysé dans ces mots : « Fierté et grandeur dans la conception, richesse et variété dans la composition, recherche savante et nettement accentuée, des attitudes sculpturales, des expressions vives, des mouvements expressifs dans les figures et dans la lumière, goût très vif pour les beaux paysages, les architectures pompeuses, les décorations empruntées à l'art antique, les costumes riches, les

(1) Georges Lafenestre.

ornements bizarres, les colorations voyantes et rares, quelquefois offensantes dans leur discordante clarté, jamais communes ni insignifiantes, enfin puissance exceptionnelle d'observation naturaliste, jointe au sentiment toujours profond, parfois exquis, de la grandeur, de la noblesse et de la grâce (1).

Le Corrège parut, et le sillon, laissé par lui, fut des plus marqués. Ses compositions religieuses et mythologiques sont traitées avec une tendresse affectueuse, qui, avant de dégénérer en fade sentimentalité, produisit des œuvres délicieuses. « A cette époque, dit Lanzi, on donna le nom d'École Lombarde à ceux qui suivaient les maximes du Corrège, et pour carractères on lui assigna la plénitude des contours, la grâce souriante des visages, le bel empâtement des colorations fortes et transparentes, le fréquent usage des raccourcis, et spécialement la recherche des effets du clair-obscur. »

Cette définition de l'art lombard est très vraie, mais il faut la restreindre à Parme et Modène.

Les Gonzague de Mantoue avaient une prédilection marquée pour les triomphes militaires. Mantegna fut chargé de les peindre sur de vastes murailles, et laissa d'impérissables chefs-d'œuvre.

Crémone, Parme et Modène conservèrent mieux à l'art son cachet religieux ; c'était dans les églises et les monastères, que leurs peintres avaient encore le plus souvent à déployer leur style. L'Ombrie, la Toscane et Rome, telles sont les sources où les maîtres de ces Écoles vont alors s'inspirer. « Leur originalité est due au mélange habile qu'ils surent faire de la pureté om-

(1) Georges Lafenestre.

brienne et de la grâce florentine, avec ce grand goût des colorations fortes et des riches ajustements, qu'ils tenaient de leur voisins, les Ferrarais et les Vénitiens (1). » L'influence du Corrège finit par pénétrer à Modène, et la grâce devint le caractère de cette École. Mais la grâce s'efféminа et disparut, sous la fade coquetterie du maniérisme.

Quant à l'École Ferraraise, ses maîtres « conservent » tous certaines habitudes d'esprit et de main, qui les » font distinguer partout où ils se rencontrent. Lorenzo » Costa, unissant l'enseignement poétique de Francia » à l'étude convaincue de Mantegna, devient le vrai » fondateur de l'École. » « Tous ses élèves, dit Lanzi, se » montrèrent excellents dessinateurs et vaillants colo- » ristes. Leurs tons ont je ne sais quoi de fort ou, selon » l'expression d'un grand connaisseur, de *brûlant* et » *d'allumé*, qui les fait reconnaître dans les galeries. » » Il faut y joindre aussi une certaine lourdeur, dans les » draperies, et, parfois, une certaine vulgarité, dans les » figures, toujours expressives et toujours fortement » marquées au coin de la réalité vivante, même dans » leurs compositions les plus fantaisistes (2). »

L'apogée de l'École Ferraraise fut atteint, dans le genre décoratif et mythologique, par Dosso Dossi; dans la peinture religieuse, par le Garofalo. Le premier emprunta au Titien, le second, à Raphaël.

Ces deux maîtres disparus, ce fut la pleine décadence, et les pentes descendues, malgré de louables efforts, ne purent jamais être remontées.

(1) Georges Lafenestre, *Hist. des Peintres.*
(2) Id.

LE CORRÈGE.

ON rencontre, à certaines époques de l'his-
» toire de l'art, des hommes, dont le génie
» s'est élevé à de telles hauteurs, qu'ils
» semblent avoir atteint les dernières li-
» mites de la perfection. Ils ont trouvé pour l'idéal de
» l'âme humaine, à un moment donné, une expression
» si sublime, une forme si achevée, que leur nom
» devient, pour ainsi dire, le symbole de l'art lui-même.
» Quand ces grands acteurs s'avancent sur la scène
» du monde, tout se tait à leur aspect, le passé tombe
» dans l'oubli, leur gloire éclipse tout ce qui vient après
» eux. Si d'autres artistes, d'autres poètes, les ont pré-

MADONE DELLA SCALA, par LE CORRÈGE.

» cédés dans la carrière, s'ils ont créé des œuvres ad-
» mirables, prodigieuses pour le temps qui les vit
» naître, ils n'ont rien fait qu'une préface ; leurs efforts
» n'ont servi qu'à préparer l'avènement de ces maîtres
» de l'art. Après leur mort, pendant une longue suite
» de siècles, l'humanité puise la vie dans leur pensée
» immortelle. On les étudie, on les commente, on les
» imite. L'œuvre de leurs devanciers était une pro-
» messe, celle de leurs successeurs n'est plus qu'un
» souvenir

» La peinture, en Italie, compte trois hommes de
» cette espèce : Raphaël, Titien et Corrège. Si leurs
» tableaux avaient péri, comme ceux de Xeuxis, de
» Parrhasius et d'Apelles, l'historien ne retrouverait
» plus dans les autres peintures conservées que l'om-
» bre de l'art moderne.

» En mettant la dernière main à leur œuvre, ces
» trois maîtres, nés dans le même siècle, auraient pu
» dire, comme le Dieu de Job, à ceux qui allaient leur
» succéder, sans les remplacer : « Vous n'irez pas plus
» loin ! » Non, il n'y a pas eu, il n'y aura pas de plus
» grand dessinateur que Raphaël ; jusqu'à une renais-
» sance nouvelle, Titien restera le maître inimitable
» des coloristes, et l'admirable peintre, dont nous allons
» étudier l'œuvre exquise, le Corrège, n'aura point de
» rival, pour la grâce des idées et la puissance ma-
» gique de l'illusion (1). »

Ce lyrisme enthousiaste n'est point cependant sans restriction. Notre savant et spirituel critique reconnaît

(1) Paul Rochéry, *Histoire des Peintres, École Lombarde.*

lui-même « que ses Vierges sont, avant tout, ten-
» dres et charmantes, que ses martyrs ont parfois, sur
» les lèvres, des sourires un peu mondains. Tel est le
» défaut du Corrège. Inspiré par la riante antiquité, il
» n'aurait produit que des chefs-d'œuvre.

» Le Corrège, quand il excelle, est un peintre digne
» d'Athènes, disait Diderot ; Apelle l'aurait appelé
» son fils. »

Ajoutons à cette critique que parfois aussi son dessin offre de l'incorrection et que l'unité de temps et de lieu est souvent négligée.

Le Corrège, digne émule des deux plus grands peintres de l'Italie, ne partagea pas leur gloire. A Raphaël le luxe d'un prince, s'étalant fastueusement dans la ville de Rome, où les foules comme les grands l'acclament ; au Titien les faveurs de la République de Venise, de François Ier, de Léon X et de Charles-Quint, qui, tour à tour, se le disputent, avec envie ; mais, au Corrège, les faveurs seules d'un petit prince lombard et de quelques franciscains admirateurs. D'une nature timide et mélancolique, ce maître possédait cette noble fierté qui renonce à la gloire, s'il faut l'acheter par la vile monnaie des flatteries. Chateaubriand le peignait merveilleusement, quand il écrivait ces mots appliqués à un autre personnage : « Être, créer, c'é-
» tait l'unique besoin de cette âme d'artiste ; paraître,
» se faire admirer, il n'y songeait pas, c'est tout au
» plus s'il s'en croyait digne. »

Il naquit à Corregio, ville située à quelques lieues de Reggio ; aujourd'hui comprise dans l'ancien duché de

Modène, elle formait alors une petite principauté indépendante. Il échangea, suivant un usage fort répandu, son nom d'Antonio Allegri, pour prendre celui du lieu qui l'avait vu naître. Il n'avait pas vingt ans, quand il fit, pour les franciscains, le *Saint Antoine*, aujourd'hui à Dresde. Les cent ducats d'or, payés pour ce travail, prouvent l'estime qu'on faisait déjà de son pinceau. Pour Allegri, la grâce, accessoire dans Léonard de Vinci, était le but suprême de l'art. Ce but, plus d'une fois, il le dépassa, et le maniérisme fut abordé.

Rien n'est divers comme les appréciations faites sur les maîtres. Si l'on excepte certains noms, dont la place est incontestablement acquise sur le Parnasse de l'art, chacun se fait une idole de son choix. Ainsi, quelques admirateurs enthousiastes ont mis le Corrège au-dessus de Raphaël ; Annibal Carrache et le président de Brosse marchent dans leurs rangs. Richardson appelait la fameuse *Nuit*, du musée de Dresde, la première peinture de l'univers. « Un sculpteur anglais, Flaxman, écrit M. Rio, prit la courageuse initiative de décomposer cette auréole trop séduisante et d'abaisser ce piédestal, que l'école des Carrache avait élevé à la hauteur et presque au-dessus de Raphaël (1). »

Ce qu'on ne peut contester, c'est le charme de ses Madones ; « elles sont comme des fleurs spontanément écloses, exhalant des parfums jusqu'alors inconnus (2). »

Les scènes de tendresse ou de vénération mater-

(1) M. A. Rio, *L'Art chrétien*.
(2) A. Gruyer, *Les Vierges de Raphaël*.

nelle convenaient mieux à sa nature. La Vierge impassible, recevant les hommages de la terre ou du ciel, était trop raide pour les ondulations de ses lignes ; il aimait mieux la représenter habillant ou allaitant l'Enfant Jésus, se penchant pour le caresser, ou bien assise sous un palmier.

Une pauvre fille, nommée Catherine, l'avait soigné avec dévouement, pendant une grave maladie ; par reconnaissance, il plaça son portrait, dans le *Mariage mystique de sainte Catherine*, merveilleuse production, qui a fait dire à Vasari « que ses têtes sont d'une telle beauté qu'elles paraissent *avoir été faites dans le Paradis.* » Le talent de ce maître tient surtout au prestige du clair-obscur ou aux teintes suaves et vaporeuses de la carnation.

Corrège mourut, en 1534, l'année même où saint Ignace de Loyola, saint François Xavier et le P. Lainez fondèrent la Compagnie de Jésus. « Les Vierges de l'Allegri correspondent à cet instant solennel de l'histoire du Catholicisme. Elles tiennent encore à la grande Renaissance et déjà s'inclinent complaisamment vers la décadence. En les regardant, on songe avec regret aux œuvres pures du grand siècle, et l'on se retourne avec tristesse vers les productions affadies des basses époques. Il y a bien des manières de s'élever à Dieu. La meilleure est assurément la plus simple, et ce n'est pas celle de Corrège. Mais chacun en use selon le milieu et suivant le temps où il vit. Corrège entrait, à son insu, dans une phase nouvelle. Les transports de ses Madones, les douceurs ravissantes de ses anges et

de ses saints, répondent précisément à un état de crise, pendant lequel la dévotion elle-même allait donner l'exemple de cette sensibilité religieuse (1). »

Nous avons de ce maître :

PARIS, Musée du Louvre : *la première pensée de la Madone à l'Écuelle;— La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Catherine.*

PARME : une fresque d'*Assomption*, qui est un vra chef-d'œuvre ; — *la Vierge à la tasse* occupe le même rang ; — *la Vierge de saint Jérôme ; — Madone della Scala.*

NAPLES : *la Vierge et l'Enfant Jésus ; — la Madone della Zingarella.*

FLORENCE : *la Vierge adorant l'Enfant Jésus ; — la Vierge en Égypte.*

DRESDE : *la Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône et entourés de saints ;* — la fameuse *Nuit du Corrège ; — Madone de saint Georges.*

LONDRES : *Sainte Famille* connue sous le nom de *Vierge au panier.*

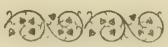
Dans le cabinet de lord Carlisle ; la Vierge et l'Enfant Jésus, sur panneau.

MUNICH : *la Vierge et l'Enfant,* entourés de saint Alphonse et de saint Jérôme. Ce tableau est cité comme une des belles œuvres du maître ; — *Vierge glorieuse.*

MADRID : *Sainte Famille.*

St-PÉTERSBOURG : *Vierge allaitant l'Enfant Jésus.*

(1) *Les Vierges de Raphaël, T. I, pages 138 et 130.*



Ecole Génoise

Maîtres de l'École Génoise qui ont peint la Sainte Vierge.

Giusto d'Allamagna 1451
Lodovico Brea 1483-1513
Antonio Semini 1485-1550
Pier Francesco Sacchi di Pavia 1512
Lorenzo Faginolo 1515
Bernardino Faginolo 1516
Lazzaro Calvi 1502-1607
Le Bergamasque 1509-1579
Valerio Corte 1520-1580
Andrea Semini 1525-1593
Luca Cambasio 1527-1585
Cesare Corte 1550-1613
Giovanni Battista Paggi 1554-1627
Lazzaro Tavarone 1556-1641
Bernardo Castello 1557-1629
Castellino Castello 1579-1649
Bernardo Strozzi 1581-1644
Giovanni Andrea Amaldo 1584-1658
Domenico Fiascella 1589-1669
Sinibaldo Scorza 1589-1631
Luciano Borzone 1590-1657
Giovanni Carlone 1591-1630
Giovanni Battista Carlone 1594-1680
Giovanni Andrea de Ferrari 1598-1669

Giulio Benso 1601-1668
Giovanni Bernardo Carlone 1614-1683
Giovanni Benedetto Castiglione 1616-1670
Pellegro Piola 1617-1640
Valerio Castello 1625-1659
Domenico Piola 1628-1703
Giovanni Battista Gaulli 1639-1709
Paolo Girolamo Piola 1666-1714
Domenico Parodi 1668-1740
Giovanni Battista Parodi 1674-1730

Caractère et Style de l'École.

Bien que les documents historiques fassent défaut, sur l'histoire de l'art, en Ligurie, on ne saurait croire que celui-ci n'ait été florissant, dans une République, qui élevait alors de si belles églises, qui aimait la pompe des cérémonies publiques et religieuses, qui ornait, avec un luxe inouï, ses navires et ses étendards. Les vaisseaux génois sillonnaient les mers, et les œuvres d'art des cités les plus florissantes ne lui étaient pas inconnues. Pise et Venise se signalaient, à cette époque, par la construction de splendides églises, richement décorées par la peinture, la mosaïque, la sculpture, et Gênes, la République rivale, et, grâce à sa flotte, souvent victorieuse, n'aurait pas cherché à remporter, sur ce terrain, de nouveaux triomphes ? A cette hypothèse, l'histoire de ce peuple fier et ardent est là, pour répondre qu'il n'en a jamais dû être ainsi.

De vieilles peintures, à Savone, effacées aujourd'hui, mais visibles encore, il y a un demi-siècle, permettaient de remonter ces sillons de l'art primitif, jusqu'à 1101. G. D. Risso, dans ses mémoires, donne à un tableau, qui se voyait, de son temps, dans l'église de Lavagnola, près de Savone, une antiquité plus grande, car il lui assigne la date de 1080.

Dans le XIVe siècle, époque de l'épanouissement de l'art en général, Gênes compta, parmi ses maîtres, Fran-

cesco di Oberto, le Moine des Iles d'Or, de la noble famille génoise des Cibo, et Nicolo de Voltri.

Le plus considérable monument conservé de l'art ligurien, au XVe siècle, est une *Annonciation*, signée *Justus d'Allamagna*. Malgré son nom tudesque, le style de l'artiste est éminemment italien.

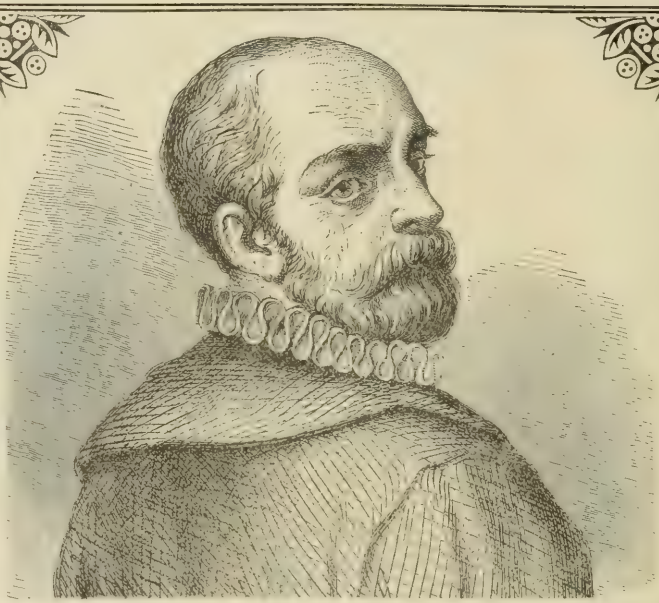
Les peintres flamands, goûtés des Génois, introduisirent leurs tableaux dans la République, et y rencontrèrent des imitateurs nombreux et enthousiastes.

Un grand mouvement artistique se produisit, à Gênes, pendant la première moitié du XVIe siècle. Carlo del Mantegna, disciple et continuateur du maître illustre, dont il portait le nom, fut appelé au service de la République, par le doge Ottaviano Fregoso, en 1513. Il enseigna avec grand succès et eut de nombreux élèves. Cette impulsion reçut un nouvel élan, par l'arrivée de Perino del Vaga, qui, ruiné par le sac de Rome, en 1527, se rendit à Gênes, où le prince Doria l'accueillit avec empressement et lui confia divers travaux, dans son palais. « Cette décoration splendide, dans laquelle il déploye une richesse d'imagination et une grâce qu'il semblait avoir dérobées à Raphaël, son maître, fut une véritable révélation, pour les artistes génois, et inspira à cette École, le goût de la peinture monumentale, dans laquelle elle a obtenu depuis ses plus brillants succès. Le style raphaélesque prévalut, à Gênes, pendant la plus grande partie du XVIe siècle ; dans la suite, il fit place à une manière moins correcte et moins noble, mais pleine de chaleur et d'éclat. Quelques peintres génois allèrent s'instruire, à Venise, dans

l'art de traduire la réalité d'une façon colorée, pittoresque et saisissante. D'autres étudièrent, à Gênes même, les secrets du coloris, sous la direction de Rubens, de Van Dyck et de quelques autres Flamands, qui, non contents de leur donner des leçons, leur laissèrent d'admirables modèles (1). »

(1) Marius Chaumelin, *Hist. de l'École des Peintres.*

CAMBIASO.



L'Armenini raconte qu'il vit travailler, dans une église de Gênes, un maître qui peignait des deux mains à la fois, avec une dextérité merveilleuse, et qui avait exécuté plus de fresques, à lui seul, que ne pourraient en produire, dans leur plus longue existence, douze peintres réunis. A ces prouesses et à cette fécondité, il joignait des qualités artistiques de premier ordre (1). Surnommé, par certains biographes, le Raphaël de la Ligurie, par d'autres, le Corrège génois, il mérita cet éloge sans

(1) Armenini, *Dei veri Precetti della Pittura.*

VIERGE DE CAMBIASO.

égal, décerné par plusieurs peintres de son temps : « Que les figures du *Jugement dernier* de Michel-Ange perdaient beaucoup de leur vigueur et de leur *furie*, comparées à certaines figures, simplement esquissées » du maître, dont nous allons retracer l'histoire.

Luca Cambiaso naquit, à Moneglia, près de Gênes, le 18 octobre 1527. Saint Luc, dont il prit le nom, semblait vouloir le donner, lui-même, à la peinture. Son père, peintre de talent, l'exerça, dès sa plus tendre jeunesse, à reproduire des dessins de Mantegna. A dix ans, l'enfant annonçait déjà un grand peintre. L'école paternelle était dure et sévère, dans le but de hâter les progrès. On raconte que Cambiaso, tantôt n'habillait l'enfant qu'à moitié, pour le contraindre à rester à l'atelier, tantôt, pour les moindres fautes de dessin, lui administrait les plus vertes corrections. Vu les bonnes qualités du futur artiste, une pareille discipline eut les meilleurs résultats.

Le premier ouvrage qu'il exécuta, à dix-sept ans, au palais Doria, fit dire, à des artistes florentins, émerveillés de la précocité de son génie, qu'il serait de force, un jour, à surpasser Michel-Ange.

Les circonstances, malheureusement, ne se prêtèrent pas, autant qu'il aurait fallu, au développement de ces riches facultés. Dans le commerce intime du Bergamasque, il apprit seulement à composer avec plus de goût et à améliorer la perspective et l'architecture de ses tableaux.

La mort de sa femme le contraignit à reporter sur

ses jeunes enfants toute sa sollicitude. La direction de sa maison, qu'il lui fallut alors prendre en main, ne permit plus à Cambiaso de soigner autant sa peinture ; il adopta un faire expéditif, que son immense talent ne parvint pas toujours à déguiser.

Appelé, par Philippe II, en Espagne, il décora la voûte de l'église de l'Escurial. La gigantesque composition représente la gloire des bienheureux. Les faveurs royales, et même une affectueuse familiarité de Philippe II, ne parvinrent pas à dissiper la sombre tristesse du peintre. Il sucomba au chagrin, en 1585, et fut enterré à l'Escurial.

Nous avons de ce maître :

PARIS,	Musée du Louvre : *Repos de la Sainte Famille,* dessin.
GÊNES,	Sainte-Marie-de-Carignan : *une Piété ; — Le B. Alexandre Sauli obtient de la Vierge la cessation de la peste ;* Église de la Conception : *Mater dolorosa ;* Galerie de l'Académie Ligustique : deux *Saintes Familles ;* Palais Adorno : *Vierge entre deux saints* ; Palais Brignole-Sale : *une Piété ; —* une *Sainte Famille.*
St-PIERRE d'Arena,	Église paroissiale : *Fuite en Égypte.*
FLORENCE,	Musée des Offices : *la Vierge et l'Enfant.*
ROME,	Palais Barberini : *Fuite en Égypte.*
ESCURIAL :	*Annonciation ; — Couronnement de la Vierge ; — l'Assomption.*
LA HAYE :	*Vierge,* authenticité douteuse.

École Française

Maîtres de l'École Française qui ont peint la Sainte Vierge.

Jehan Fouquet 1415
Jacob Bunel 1558-1614
Toussaint Dubreuil 1602
Martin Fréminet 1567-1619
Quintin Varin 1580-1645
Les Frères Le Nain XVIe siècle
Simon Vouet 1590-1649
François Perrier 1590-1650
Jacques Callot 1592-1635
Nicolas Poussin 1594-1665
Jacques Stella 1596-1657
Claude Lorrain 1600-1682
Jacques Blanchard 1600-1638
Philippe de Champagne 1602-1676
Nicolas Mignard 1605-1668
Laurent de La Hyre 1606-1656
Pierre Mignard 1610-1695
Louis Testelin 1615-1655
Henri Testelin 1616-1695
Sébastien Bourdon 1616-1671
Eustache Lesueur 1617-1655
Charles Lebrun 1619-1690
Noël Coypel 1628-1707
François Verdier 1632-1693

Charles de Lafosse 1636-1716
Jean Jouvenet 1644-1717
Joseph Parrocel 1648-1704
Bon Boulogne 1649-1717
Louis de Boullongne 1654-1733
Nicolas de Largillière 1656-1746
Joseph Viviers 1657-1735
Antoine Coypel 1661-1722
Claude Gillot 1673-1722
Jacques Cazes 1676-1754
Jean-Baptiste Vanloo 1684-1745
Antoine Wateau 1684-1721
François Lemoyne 1688-1737
Noël-Nicolas Coypel 1691-1734
Jean Bestout 1692-1768
Étienne Jeaurat 1699-1789
Pierre Subleyras 1699-1749
Charles Natoire 1700-1777
Pierre-Charles Trémolière 1703 ....
François Boucher 1704-1770
Charles Vanloo 1705-1765
Jean-Honoré Fragonard 1732-1806
Pierre Peyron 1741-1815
Jean-Baptiste Huet 1745-1811
Jean-Baptiste Reynaud 1754-1829
Pierre-Paul Prudon 1760-1823
Léopold Robert 1794-1835
Ary Scheffer 1795-1858
Victor Orsel 1795-1850
Paul Delaroche 1797-1856
Alexandre-Gabriel Décamps 1803-1860
Dominique Pape 1815-1849

Caractère et Style de l'École.

N l'a dit : la fleur est dans le bouton, le chêne dans le gland, l'homme dans l'enfant ; de même est-il sage, pour qui veut connaître une École de peinture, d'interroger les vestiges de son enfance. Les caractères découverts vont en se développant et persisteront toujours.

Vers la fin du IVe siècle, Asténus, évêque d'Amasie, parle, en ces termes, du goût de son époque, pour les étoffes ornées de figures : « On est avide d'avoir pour soi, pour sa femme, pour ses enfants, des vêtements ornés de fleurs et de figures sans nombre.... de sorte que, quand les riches viennent à se produire en public, avec ces peintures, les petits enfants se rassemblent, les montrent au doigt, en riant, et leur laissent à peine un moment de répit. On voit là des lions, des panthères, des ours, des taureaux, des chiens, des forêts, des rochers, des chasseurs, et tout ce que les peintres savent copier dans la nature... Ce n'était pas assez *d'orner les murailles,* il fallait animer les tuniques mêmes, ainsi que les manteaux qui les couvrent ; ceux qui ont plus de religion, parmi les riches, suggèrent aux artistes des sujets tirés de l'histoire évangélique, et font représenter Jésus-Christ au milieu de ses disciples, ou bien ses divers miracles, les noces de Cana avec les amphores, le paralytique portant son lit sur ses épaules, l'aveugle guéri

par un peu de boue... et ils s'imaginent en cela faire une œuvre pie et se couvrir d'habits agréables à Dieu (1). »

Dès le Ve siècle, sous les rois de la première race, les églises sont décorées, à l'intérieur, de peintures et de mosaïques, avec un mélange de richesse orientale et de simplicité du goût antique. La nature végétale et animale entrait largement dans les décoratifs. Les portes du sanctuaire et les arcades de la nef étaient fermées, par des rideaux, d'origine orientale, et d'une grande magnificence.

Nouvel élan, sous Charlemagne. Des artistes réunis par lui, à Aix-la-Chapelle, travaillèrent sur les modèles de l'antiquité gallo-romaine et sur ceux de Byzance. Le style byzantin est aisément reconnaissable, dans les peintures de cette grande époque ; rien n'y manque : maigreur des plis allongés, application des brochures dorées sur les étoffes, le ton vert des ombres dans les carnations, pas même les ornementations dorées du sanctuaire, tranchant sur la sévère nudité du reste de l'édifice.

La décadence la plus marquée suivit la mort de Charlemagne. Au réveil, provoqué par les nombreuses constructions du XIe siècle, le goût semble s'être réfugié dans le luxe des tapisseries. Des manufactures furent fondées, en France, par des moines, pour se soustraire aux lourdes exigences des marchands juifs, qui, jusqu'alors, les avaient tirées de l'Orient. La manufacture de Saint-Florent, de Saumur, est la plus ancienne ; elle date de 985. Poitiers, Troyes, Reims,

(1) Cité par l'abbé Martin, *Mélanges d'Archéologie*.

Beauvais, Arras, Saint-Quentin, eurent bientôt les leurs, et si florissantes, que les commandes affluaient du fond de l'Italie.

Au XIIIe siècle, la peinture, en France, semble quitter les murailles pour les vitraux et les manuscrits. La vitrerie, si riche et si complète, de la Sainte-Chapelle, est le chef-d'œuvre de cette époque.

Les manuscrits, destinés à recevoir les copies des Livres Saints ou des prières liturgiques, dès le IVe siècle, étaient faits sur des peaux teintes de pourpre et avec des lettres en or et en argent. Vers le XIe siècle, on alla jusqu'à faire entrer, dans le vélin des manuscrits, des moitiés de perles, des fragments d'émeraudes ou de rubis, de manière à les rehausser d'une incrustation de pierres précieuses. L'art du miniaturiste répondait à cette riche profusion, et prenait un nouvel essor. Les fantaisies bizarres sont abandonnées, pour se rapprocher de la nature, et l'ornementation des *enlumineurs* tire, alors, du règne végétal, ses plus gracieux motifs. « Par un admirable rapprochement, les réalités de la création servent d'accompagnement aux spéculations de l'esprit, aux sentiments du cœur. La nature entière est appelée à broder un cadre aux idées de l'homme ou à ses songes. Elle murmure sourdement, elle bourdonne, pour ainsi dire, autour de ces paroles écrites qui révèlent des âmes, qui expriment ce qu'elle ne peut ni produire ni comprendre, la pensée (1). » Cet art perfectionné contient les germes de tous les genres de peinture, qui fleuriront, après la Re-

(1) M. Charles Blanc, *Hist. des Peintres.*

naissance. Le style national se dessine : « C'est toujours un art qui est dirigé par le bon sens ; ce peut être l'art d'un philosophe ; ce n'est jamais l'art d'un illuminé (1). »

Jehan Fouquet, né, en 1415, à Tours, Michel Colombe, tourangeau aussi, et qui modela le mausolée de Philippe de Savoie, destiné à l'église de Brou ; enfin Jehan Bourdichon et Jehan Ferréal, dit de Paris, nous montrent que la France eut des maîtres, avant la Renaissance.

Le caractère qui placera, à jamais, dans un rang d'honneur l'École française, c'est que les lois du bon sens y sont obéies, l'histoire y est en grand honneur. Pas de lyrisme ni de fantaisie. « L'art français ressemble à ces grands jardins réguliers et majestueux, tracés par Le Nôtre. Si l'on y trouve des bosquets ménagés à la bouderie du poète, s'il y a des grottes humides, où l'on arrive par des chemins secrets, le long des charmilles, tous ces détours se rattachent au même plan et finissent par vous ramener à un centre connu ; de sorte qu'à travers tant de caprices apparents, il n'est permis à personne de s'égarer. C'est là que le Poussin règne en maître, environné des Stella, des Mignard, des Bourdon, des Coypel. Je crois apercevoir Lesueur, promenant sa mélancolie dans les chastes allées ; Lebrun, au contraire, se montre au grand jour, et semble parader comme un autre Louis XIV. Claude Lorrain, assis à l'écart, étudie la perspective aérienne et contemple les chaudes vapeurs de l'horizon. Chacun, du reste, conserve là son caractère et ses mœurs (2). »

(1) M. Charles Blanc, *Introd. École Française.*
(2) M. Charles Blanc, *Hist. des Peintres.*

L'École Française n'a eu que faiblement le sentiment de la nature et le sentiment religieux ; elle a été historique, au plus haut degré. Aujourd'hui, qu'est-elle? Nos peintres ressemblent à des soldats armés de toutes pièces qui ne vont encore qu'à la parade. Et cela, parce qu'il n'y a plus, dans la société française, ni croyance, ni but, ni direction, ni rien de ce qui fait la virtualité de l'art (1). »

(1) M. Charles Blanc, *Hist. des Peintres.*

I. — JEHAN FOUQUET.

AVANT que Léonard et Pérugin aient paru, l'École Française comptait déjà un maître qui, en dehors de toute influence venue d'outre-monts, appuyé sur la nature, et soutenu par son génie, sut écrire dans l'art des pages impérissables. Dans ses miniatures, car il ne sortit pas de ce cadre, si en faveur à son époque, il s'élève au-dessus des enseignements de l'École Flamande, à laquelle il se rattache, par son éducation première, et tient à la Renaissance autant qu'au moyen âge. « La grandeur de ses horizons et la profondeur de ses lointains offrent une réalité saisissante, qui amplifie ses panoramas microscopiques. Ses compositions sont paisiblement animées, comme celles de Van Eyck et de Memling ; mais il varie avec plus de bonheur ses groupes et les attitudes de ses personnages (1). »

Jehan Fouquet est né, à Tours, en 1425. Il s'adonna à la miniature. Nous avons de lui les enluminures des *Antiquités de Joseph* et celles du manuscrit de *Tite-Live*, de la Bibliothèque. On y trouve un intérêt très pittoresque, mais jamais le caprice de l'artiste ne sacrifiera le goût du vrai. Les paysages sont le côté le plus saillant, le plus original et le plus merveilleux peut-être de ses œuvres. « Moins enfantins que ceux de Van Eyck, moins hérissés, moins rocailleux que ceux de Léonard, l'invention y a son compte, au moins autant que la réalité. On dirait que le peintre s'est partagé entre la

(1) Léon Delaborde, *De la Renaissance des arts à la cour de France.*

COURONNEMENT DE LA VIERGE,

par JEHAN FOUQUET.

nature et la fantaisie. Des fleuves y serpentent, au pied des montagnes, qui ne sont ni familières ni impraticables, et qui rappellent assez les mouvements du sol tourangeau. Une végétation intermittente décore ces rives heureuses, et le vert tendre des prairies s'y perd insensiblement dans le bleu des lointains et dans la teinte évanouissante du ciel (1). »

Une finesse, toute florentine, dans les figures, rappelle le voyage fait en Italie, par Fouquet, sur l'appel du pape Étienne V. Quelque ravissantes que soient les enluminures de *Tite-Live* et des *Antiquités de Josèphe*, elles sont surpassées encore par celles du livre de prières, qui nous est parvenu, et dont l'heureux possesseur est M. Brentano, de Francfort. Nous en avons détaché une page, dans la gravure reproduite ici. Elle a toute la saveur de l'Ombrie, de Sienne et de Bruges. Le peintre figure le Paradis comme un élégant palais, richement décoré, dans le style italien de la Renaissance. Une cour, composée de séraphins, contemple, au second plan, la scène du Couronnement de la Vierge. Les trois Personnes divines sont revêtues de robes blanches, leur trône est enrichi de pierres précieuses. Le Fils quitte sa place, pour venir couronner sa Mère, agenouillée, comme créature, devant son Dieu. Le Père et le Saint-Esprit, en même temps, la bénissent. Le manteau de la Vierge se distingue des trois robes blanches des Personnes divines ; la sainteté immaculée de la Vierge doit pâlir devant la Sainteté incréée et infinie. L'unité des trois Personnes de la Sainte-Trinité est très ingé-

(1) Charles Blanc, *Hist. des Peintres.*

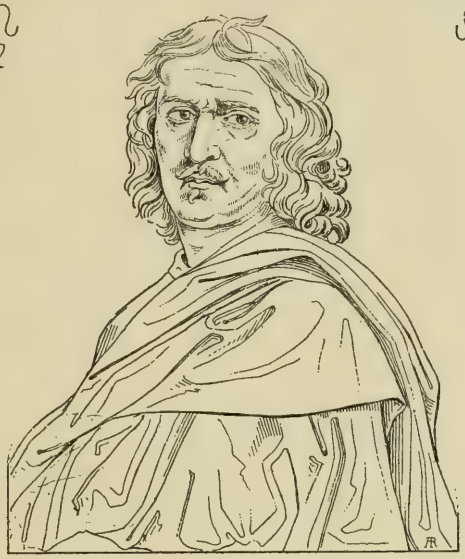
nument exprimée, par la similitude de leur vêtement et de leur visage.

La théologie n'était point une science étrangère aux maîtres d'autrefois ; ceux d'aujourd'hui y puiseraient une sève et une lumière favorables à leurs œuvres et vainement cherchées ailleurs.

Longtemps méconnu et oublié, Jehan Fouquet a repris, de nos jours, la place que lui assignaient son génie et ses miniatures.

LA SAINTE FAMILLE,
par NICOLAS POUSSIN.

II. — NICOLAS POUSSIN.



CE peintre célèbre naquit, aux Andelys, en 1594. Son père, Jean Poussin, était un gentilhomme du Soissonnais. Comme tous les enfants nés peintres, Nicolas, frappé de la configuration des objets, se sentait tourmenté du besoin de les dessiner, soit sur les murs, soit sur les livres. A dix-huit ans, la passion des arts lui inspira une odyssée, regrettée plus tard ; il s'échappa de la maison paternelle et vint à Paris.

On était alors sous la minorité de Louis XIII ; dans le domaine de l'art, aucun nom ne jetait quelque éclat.

La Providence mit, sous les pas du nouveau débarqué, un jeune gentilhomme du Poitou, très amateur de peinture, et qui lui offrit deux choses, fort précieuses pour un inconnu sans ressources : sa bourse et son amitié. Par cet ami, il fut introduit chez un mathématicien du roi, nommé Courtois, possesseur de nombreux dessins originaux de Raphaël, et d'une riche collection des gravures de Marc-Antoine. Il copia tous les dessins de Raphaël, les estampes de Marc-Antoine, et s'appropria ainsi les qualités de ces deux maîtres.

L'ami du Poussin fut appelé, en Poitou, auprès de sa mère ; ce dernier l'accompagna, comptant peindre les appartements du château. Mais cette femme hautaine usa, vis-à-vis du jeune homme, de procédés indélicats, en lui confiant des travaux incompatibles avec la dignité de l'art. Poussin préféra retourner à Paris, pauvre mais fier, n'ayant pas même de quoi acheter des couleurs et de la toile.

Les fatigues et les privations avaient altéré sa santé ; il alla demander à l'air natal de la refaire un peu. Quelques ressources, survenues à point, lui permettaient de reprendre un rêve, bien souvent écarté jusque-là. Il partit pour Rome. Mais il ne put aller plus loin que Florence, et, nouveau Moïse, il ne lui fut donné d'entrevoir, que de loin, la terre promise des beaux-arts. Il revint donc à Paris, se logea au collège de Laon, où il se lia d'amitié avec Philippe de Champagne, peintre grave et pur, bien fait pour le comprendre et l'aimer.

Enfin, nous le retrouvons à Rome, en l'année 1624, mais toujours pauvre et inconnu. Le rayonnement du

génie finit toujours par transpercer, quelque épais soit-il le nuage qui s'efforce de le soustraire à l'admiration. Il en fut ainsi pour Poussin, qui acquit de la célébrité, par le rayonnement d'un mérite supérieur. Claude Lorrain, Stella, Valentin, se sentirent attirés à lui. L'*antique* fut l'objet, à Rome, de ses études de prédilection. Les musées ne lui suffisaient pas ; il allait, dans les vignes de la campagne romaine, contempler les statues et les étudier. La verdure est un merveilleux encadrement à la blancheur du marbre ; elle en dessine mieux les contours.

Le cardinal Barberini, son protecteur, lui commanda la *Prise de Jérusalem*, avec des couleurs locales. Poussin fit cette belle toile, où l'on retrouve toute la ville décrite par Josèphe et pleurée par Jérémie.

Examinez-la attentivement, tout y est.

Le chef-d'œuvre fit du bruit ; le nom de son auteur arriva à une grande célébrité. Le chevalier Cassiano del Pozzo, devenu son protecteur, lui fit obtenir de peindre saint Érasme, à Saint-Pierre.

La France le réclamait. M. des Noyers, secrétaire d'État et surintendant des bâtiments, écrivit, le 14 janvier 1639, pour offrir à Nicolas Poussin, au nom du roi, mille écus d'appointements, un logement au Louvre et les murailles de la grande galerie à couvrir de peintures. Le roi y ajouta une lettre, de sa main, dans laquelle il était dit : « Nous vous avons choisi et retenu pour l'un de nos peintres ordinaires. » Mais Rome enchaînait l'artiste. M. de Chanteloup dut faire le voyage exprès, et ramener Nicolas Poussin à Paris.

La magnifique réception, qui lui fut faite, à été racontée à son protecteur, le chevalier del Pozzo : « Le soir, je fus conduit, par l'ordre de M. des Noyers, dans le lieu qu'il avait destiné pour mon logement : c'est un petit palais (car on peut l'appeler ainsi) qui est au milieu du jardin des Tuileries contenant neuf chambres, en trois étages. Il y a de plus un grand et beau jardin, planté d'arbres fruitiers, et un joli parterre de fleurs, trois petites fontaines, un puits, une fort belle cour et une écurie. J'ai la vue la plus étendue, et je crois que, l'été, cet asile est un vrai paradis. J'ai trouvé l'appartement du milieu meublé richement, toutes les provisions nécessaires, jusqu'au bois et un tonneau de vin vieux. Le quatrième jour, M. des Noyers me présenta chez le cardinal. Le prélat me prit les mains, m'embrassa et me reçut avec une bonté extraordinaire. Quelques jours après, je fus conduit à Saint-Germain. M. des Noyers devait me présenter au roi ; mais s'étant trouvé indisposé, je fus introduit, le lendemain matin, auprès du monarque, par M. Le Grand, un des favoris de sa cour. Ce prince, bon et humain, daigna me caresser et me fit beaucoup de questions, durant une demi-heure, qu'il me retint auprès de lui, après quoi, s'étant retourné vers ses courtisans, il dit : « Voilà Vouet bien attrapé ! » et, de suite, il m'ordonna de peindre les grands tableaux de sa chapelle de Fontainebleau et de Saint-Germain. De retour chez moi, on m'apporta, dans une belle bourse de velours bleu, deux mille écus en or (1). »

(1) *Lettre du 6 janvier 1641.*

La faveur grandissait. Le 20 mars 1641, Louis XIII nomma Nicolas Poussin son *premier peintre ordinaire*, avec la direction générale de tous les ouvrages de peinture et d'ornement à exécuter, pour l'embellissement des maisons royales, voulant que tous les dessins fussent soumis à son approbation. Ce fut, grâce à la sournoise jalousie de ses rivaux, le signal d'une tempête. Dans la coalition figuraient Lemercier, premier architecte du roi, Simon Vouet, Fouquières, paysagiste. Leur habile manœuvre contraignit le Poussin à se défendre. Mais la lutte n'allait pas à cette âme généreuse ; il songea à Rome et se prépara à y retourner. Voulant néanmoins exprimer tout ce que son cœur ressentait, il fit sa fameuse allégorie du *Triomphe de la Vérité*. Vierge obscure et sans voile, la Vérité, découverte par le Temps, est enlevée par lui dans les airs, laissant après elle, sur des rochers arides, la Haine armée et l'Envie avec sa chevelure de serpents (1). C'était un puissant hommage, que ce génie méconnu se rendait à lui-même, et dont nous trouvons une allusion, dans la lettre écrite à M. des Noyers, par le Poussin, à son départ : « J'agis, pour rendre témoignage à la vérité et ne jamais tomber dans la flatterie, deux choses qui sont trop opposées, pour se rencontrer ensemble. »

Au mois de novembre 1642, il est à Rome, avec une pension de mille écus, faite par Louis XIII, et qui devra lui être payée, même après la mort de ce prince.

Ce maître possédait excellemment le don de changer le mode d'exécution, suivant la nature du sujet à

(1) *Hist. des Peintres.*

produire ; il savait toujours trouver, pour ainsi dire, une dominante à son morceau.

La nature, il l'étudiait sur place. Un jour, Vigneul de Marville le rencontra dessinant, sur les bords du Tibre, tout ce qui invitait ses crayons ; puis, l'esquisse achevée, il le vit rapporter, dans son mouchoir, des cailloux, des mousses et des fleurs. Et comme il lui demandait par quelle voie il était arrivé à une telle perfection : « Je n'ai rien négligé, » répondit modestement le peintre. Aussi ses paysages reproduisent-ils la nature, à son plus haut degré de grandeur et de noblesse.

Le chevalier del Pozzo lui commanda les *Sacrements*. Ce sujet fut traité deux fois. Celui qu'il exécuta pour M. de Chanteloup est maintenant en Angleterre. L'*Extrême-Onction*, de tous ces tableaux, est le meilleur. Le *Mariage*, qui a donné lieu à la pointe malicieuse que l'on sait, ne mérite nullement, de l'aveu des meilleurs critiques, le rang discrédité où quelques-uns veulent le mettre.

Poussin mourut, le 19 novembre 1665, et fut enterré solennellement, à Saint-Laurent-*in-Lucina*. Bellori, son historien, composa et fit graver, sur le monument funéraire, l'inscription suivante :

Parce piis lacrymis : vivit Pussinus in urna,
Vivere qui dederat, nescius ipse mori.
Hic tamen ipse silet. Si vis audire loquentem,
Mirum est, in tabulis vivit et eloquitur.

« Celui qui donne la vie à tant de belles choses n'a pu mourir lui-même. Il repose silencieux dans cette tombe, mais il vit et parle dans ses tableaux. »

« Quelle que soit la place précise que l'on assigne au Poussin, il faut tout à fait le ranger en première ligne. Il eut autant d'expression que Raphaël, et si la composition de ce maître fut plus sublime par la création, par le jeu des figures, et par cette grâce incomparable, qui enchante les yeux, celle du Poussin, plus méditée, plus sentie et plus profonde, parle aussi plus vivement à la pensée. Son dessin est d'un grand caractère. Poussin fut un peintre des plus savants ; il connut, au plus haut degré, l'anatomie, la perspective, l'architecture, les mœurs et l'histoire de tous les peuples, la grande poésie, l'antiquité.... La fécondité du Poussin, comparable à celle de Murillo et de Rubens, est d'autant plus remarquable qu'elle se joignait, en lui, à l'habitude de varier ses sujets à l'infini. A l'exemple de Pindare, qui avait jadis monté sa lyre sur divers tons, selon qu'il voulait célébrer les jeux néméens ou les fêtes olympiques, le Poussin montait son esprit au diapason de son sujet.

» Il n'a pas, dans les sujets religieux, la foi naïve du peintre de *saint Bruno*, et son génie contenu ne fut pas atteint, je crois, de cet enthousiasme, qui est un autre côté du sublime. Je ne trouve, à ses figures de Madones, ni la virginité de Raphaël, ni la tendresse de Lesueur. La Vierge n'est, dans ses tableaux, qu'une Mère. La divinité n'eut, dans son œuvre, qu'une expression purement humaine, et Jésus n'y apparaît que comme un héros (1). »

(1) Charles Blanc, *Hist. des Peintres.*

Nous avons de ce Maître :

PARIS, Musée du Louvre : *Sainte Famille ; — Repos de la Sainte Famille ; — Apparition de la Vierge.*

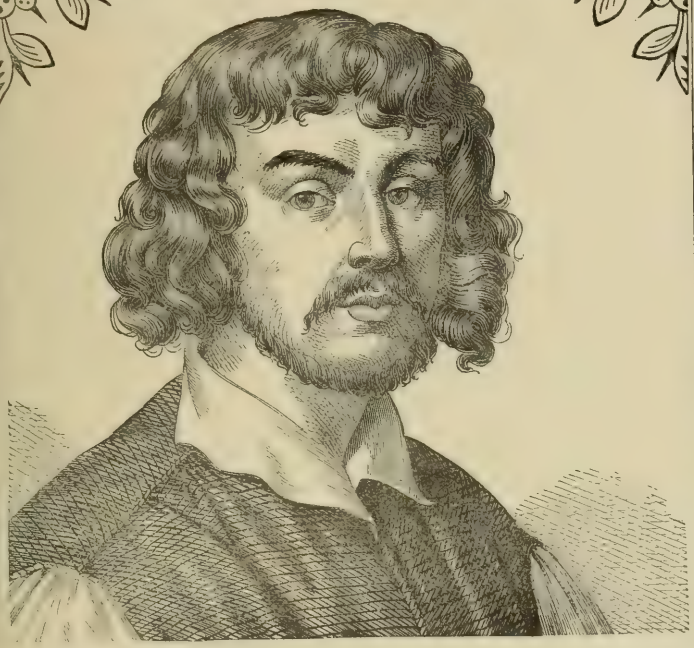
TOULOUSE, Musée : *Sainte Famille.*

St-PÉTERSBOURG, Musée de l'Ermitage : *Visitation.*

ANGLETERRE, Stafford-House : *Sainte Famille ; —* Galerie de Grosvenor, au marquis de Westminster : *la Vierge, l'Enfant Jésus et des anges.* — Lord Exceter : *la Vierge et instruments de la Passion, portés par des anges, devant l'Enfant Jésus endormi.*

REPOS EN ÉGYPTE, par CLAUDE LORRAIN.

III. — CLAUDE LORRAIN.



Nous venons de nommer le Virgile de la peinture. Son âme douce et sereine, si remplie d'affinité avec celle du poète de Mantoue, sut aimer profondément la nature, la chanter dans des paysages tranquilles, nobles, remplis de lumière, et peindre l'air, aussi nécessaire à la vie d'un tableau, qu'à la respiration de l'homme.

Claude Gellée, dit Claude Lorrain, du lieu de son origine, naquit, en 1600, au château de Chamagne, près de Mirecourt, dans le diocèse de Toul. L'aîné de

ses frères exerçait la profession de graveur, à Fribourg-en-Brisgau. La mort de ses parents le contraignit à se rendre auprès de lui, et le jeune orphelin, de douze ans, le fit avec d'autant plus de plaisir, qu'il se sentait un goût naturel pour le dessin. Sous la direction fraternelle, il développa donc ces heureuses dispositions. Un an s'était écoulé, quand un de ses parents, marchand de dentelles, se rendant à Rome, l'enfant l'accompagna.

Les débuts furent laborieux ; il fallut vivre d'économies et de privations, malgré le peu d'argent qu'il reçevait de son pays. Mais, bientôt, ces ressources ne lui parvenant pas, pendant la guerre de Trente-Ans, par suite de la suspension de tout rapport entre les pays que séparaient les combats et les Alpes, il alla à Naples, travailler chez Godefroy Walss, peintre assez renommé de Cologne, qui compléta sa première instruction, par l'enseignement de l'architecture et de la peinture. Quand, au bout de deux ans, il put rentrer à Rome, ilétait assurément plus riche de savoir et d'espérance qu'au départ, mais l'état de gêne, où il se trouvait, le força d'entrer chez Augustin Tassi, dans les conditions humiliantes de la domesticité.

L'hôtel d'Augustin Tassi, paysagiste en renom, était ouvert à l'aristocratie romaine et aux princes de l'Église. Claude Lorrain, admis bientôt à seconder le peintre, dans de considérables travaux décoratifs de la salle du Conclave, put, par la fréquentation d'un maitre aussi distingué, par les relations dont cet atelier était le continuel rendez-vous, enrichir son esprit des connaissances les plus variées.

Au printemps de 1625, nous le rencontrons sur la route de Lorette et de Venise, deux pèlerinages chers à sa foi de chrétien et à son enthousiasme d'artiste. Il regagna les bords de la Moselle, par la Souabe, où il se vit dépouiller par des voleurs. Son séjour au château de Chamagne fut passager, et il vint, à Nancy, sous la direction de Claude de Ruet, l'un des artistes lorrains les plus renommés, peindre la décoration des voûtes de l'église des Carmes.

L'Italie vivait toujours, dans ses souvenirs et dans son cœur ; il rêvait un retour, sous ce ciel enchanteur, quand un accident hâta sa résolution et la rendit définitive. Un ouvrier doreur, qu'il employait à certains détails de ses peintures, ayant fait un faux pas, tomba de l'échafaud, et fut heureusement préservé d'une chute mortelle, par la rencontre providentielle d'une traverse, à laquelle il se cramponna un instant. Claude eut le temps de descendre et de sauver le malheureux ouvrier, au moment même où il allait entraîner, de son poids, la traverse qui le soutenait. Le danger couru par l'un et l'autre frappa tellement l'imagination du peintre, qu'il résolut de renoncer au périlleux honneur de peindre sur un échafaud, en abandonnant une tâche, où son véritable génie ne pouvait d'ailleurs se faire jour.

Il prit donc le chemin de l'Italie, par Marseille. Une maladie le retint, longtemps, dans cette ville, et, quand il put prendre la mer, le navire qui le portait fut assailli par une violente tempête, sur les côtes de Civita-Vecchia ; enfin, au mois d'octobre 1627, il revoyait sa chère

Rome, le jour même de la fête de saint Luc, patron des peintres.

Nicolas Poussin exerçait alors, à Rome, dans le domaine des arts, une suprématie justement méritée. Claude Lorrain prit, à la Trinité-du-Mont, un logement auprès de celui de son compatriote, qui l'aida de ses affectueux conseils.

« Cependant, il faut le dire, le véritable maître du Lorrain, ce fut le soleil. Mais que de patience, combien de travaux, de fatigues et de peines, pour entrer en lutte avec un tel modèle ! Claude voulait pénétrer, plus avant qu'aucun autre, dans les mystères les plus secrets de la nature ; il voulait surprendre le soleil à toutes les heures du jour, apprendre par cœur, non plus les caprices, mais les harmonies de la lumière. Souvent il se levait avant l'aube et s'en allait, en pleine campagne, observer les phénomènes de la naissance du jour. Tandis que les autres hommes oubliaient, au sein du sommeil ou de l'indolence, le plus beau des spectacles, Claude était déjà posté sur quelque éminence, comme une sentinelle avancée de l'art, et l'aurore lui montrait l'éblouissant écrin de ses pierreries, qui ne sont que des nuées légères, de transparentes vapeurs. Il parcourait ainsi ses lumineux paysages, sans crayon, sans boîte à couleurs, car, avant de les peindre avec le pinceau, il les peignait, pour ainsi dire, du regard. Il épiait, dans leurs rapides variations, les nuances de la couleur, lorsque au matin d'une belle journée, le soleil paraît d'abord d'un ton argentin, précédé d'une auréole blanche. Cette blancheur se teint en jaune, à quelques degrés au des-

sus de l'horizon ; le jaune, un peu plus haut, passe à l'orangé, l'orangé devient du vermillon, le vermillon brunit jusqu'au violet.... et, de la sorte, par des nuances délicates, mais d'une richesse merveilleuse,

Le jour pousse la nuit,
Et la nuit sombre
Pousse le jour qui luit,
D'une obscure ombre,

comme dit notre vieux poëte Ronsard. Ensuite, rentré dans le silence de son atelier, Claude cherchait à reproduire, sur la toile, le tableau qu'il portait tout composé dans la mémoire, tout coloré. Et, comme il avait observé les grands effets, plutôt que les accidents, il était sûr que le souvenir important d'un détail de végétation ne viendrait pas déranger la tranquillité de l'ensemble. Son étude, ou plutôt son génie de peintre, procédait ainsi comme le soleil lui-même, qui enveloppe toutes les infinies variétés de la nature, sous l'unique manteau de son immense lumière. Claude Lorrain étudiait surtout la dégradation insensible des objets, à partir du second plan jusqu'à l'horizon, c'est-à-dire les phénomènes de la perspective aérienne. Son but était de percer la toile et d'y figurer les incommensurables distances, que l'œil peut embrasser dans le paysage, mais surtout de conserver, en un simple tableau de chevalet, la grandeur des aspects, leur sérénité et enfin la majestueuse harmonie de la nature, quand le soleil, du haut d'un firmament sans nuages, y verse des torrents de lumière et de chaleur (1). »

(1) M. Charles Blanc.

Les paysages de Claude Lorrain ont une saveur éminemment française ; il sont aussi pleins d'histoire que de soleil. Ses arbres favoris sont le châtaignier et le marronnier d'Inde, « dont les feuilles, dit Sandrart, semblent s'agiter et frémir au souffle du vent (1). »

Tout ce qui vient d'être dit nous révèle ce que seront le palais et le trône, donnés à la Reine des anges, par le peintre de la nature. Aux maîtres de l'Ombrie et de Venise, les somptueuses arcades, les tapisseries damassées, les dalles à riches incrustations, quand il s'agira de représenter la Vierge ; mais, à Lorrain, un plus splendide théâtre : le gazon, pour trône, un arbre touffu, pour lambris, et le plus merveilleux paysage, pour décor. Ainsi se présente le *Repos en Égpyte.*

Il est, à Rome, dans la galerie Doria. Les figures, contrairement à ce que l'on serait porté à croire, y ont une grande importance, et le paysage n'est en réalité que l'encadrement de cette scène ravissante. Assise au bord d'un fleuve, la Vierge tient l'Enfant Jésus, qu'elle veut, pour un instant, confier à un ange, divin compagnon de leur voyage ; sur le devant, saint Joseph, le charpentier de Nazareth, rajuste la selle de l'âne, qui va porter la Mère et l'Enfant. Fidèle à son humeur, Claude Lorrain nous montre la Sainte Famille, dans un paysage tranquille, riant, magnifique de splendeur. La sérénité de l'âme du peintre se reflète dans ses paysages ; il y verse des torrents de lumière et n'y fait voir que des images qui reposent le cœur.

Les paysages de Lorrain eurent une très grande

(1) Sandrart, *cap. XXIII Partis II, Lib. III.*

faveur, même de son vivant ; les cours souveraines se les disputaient, et d'avides plagiaires ne craignirent pas de s'introduire dans son atelier, de copier ses esquisses et de livrer leurs propres toiles, avant celles du maître. Sa porte ne dut, dès lors, s'ouvrir qu'à un nombre restreint d'amis éprouvés, pour couper court à un pareil scandale.

Claude Lorrain mourut, à Rome, au mois de décembre 1682, à l'âge de quatre-vingt-deux ans, quand il travaillait encore. Il fut enterré dans l'église de la Trinité-du-Mont. Au mois de juillet 1840, ses cendres furent transférées à Saint-Louis-des-Français, dans un tombeau élevé au prince des paysagistes, par les ordres du gouvernement français. L'inauguration de ce monument, œuvre de M. Lemoine, professeur de l'Académie de Saint-Luc, eut lieu en présence de M. de Reyneval, chargé d'affaires de France, et de tous les artistes présents alors à Rome. Le socle du tombeau porte cette noble et patriotique inscription :

LA NATION FRANÇAISE N'OUBLIE PAS SES ENFANTS CÉLÈBRES, MÊME LORSQU'ILS SONT MORTS A L'ÉTRANGER.

M. Charles Blanc termine la biographie du grand maître, par des considérations qui sont une judicieuse réponse à des critiques assez communément faites. « Le paysage du peintre est à la fois bien au-dessous et bien au-dessus de la nature. Combiné avec le sentiment individuel d'un grand artiste, il porte l'empreinte d'une poésie, que la seule matière ne contenait point, ou qui, du moins, y demeurait latente, ignorée. Si Claude

n'était pas venu sur le rivage de la mer, assister aux magnificences du soir, personne peut-être n'eût ouvert les yeux à ce beau spectacle du ciel embrasé.... En passant par l'âme d'un peintre inspiré, en traversant les émotions de son cœur, l'œuvre de Dieu nous parle plus éloquemment en peinture qu'en réalité. Quand la terre est belle, le peintre sait qu'elle est belle, comme eût dit Pascal, mais la terre n'en sait rien. Et c'est le peintre qui nous fait mieux saisir ces beautés ! »

La collection de M. Thomas Coke, à Holkham, en Angleterre, possède un *Repos de la Sainte Famille.* Celui de la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, est de Philippe Lauri, l'aide ordinaire de Claude Lorrain.

(1) *Hist. des Peintres.*

LA SAINTE FAMILLE, dite le silence, par LEBRUN.

IV. — LEBRUN.

UN jour, dans son jardin, le chancelier Séguier rencontre un enfant, qui dessinait avec une rare application. L'enfant l'intéresse, il s'approche, le questionne, puis, il lui achète d'avance tous les dessins qu'il voudra lui apporter.

C'était Charles Lebrun, le fils d'un sculpteur, origi-

naire d'Écosse, et qui travaillait souvent à l'hôtel Séguier.

Lebrun avait onze ans ; il étonna ses maîtres, et, à quinze ans, ses ouvrages surprirent tous les princes de l'époque. « Il n'amusa point le public, dit de Piles, par des commencements louables qui fissent seulement présumer ce qu'il devait être un jour. Il fit comme le figuier qui, au contraire des autres arbres, commence par des fruits, sans les faire précéder des fleurs qui en sont les espérances. »

La *Sainte Famille* du Louvre, copiée de Raphaël, fut un de ses premiers ouvrages.

En 1642, Séguier l'envoya en Italie, avec une forte pension. Il se mit sous la garde du Poussin, qu'il consultait et cherchait à imiter. Six ans de séjour, au milieu des chefs-d'œuvre de l'art, ont fait grandir son génie ; il revient à Paris. Un sérieux rival l'y attendait : Eustache Lesueur. Mais, par son influence, son activité, l'appui des grands, il le prima.

Protégé tour à tour par Fouquet et Colbert, il arriva à Louis XIV. Ce prince le fit venir à Fontainebleau, qui était alors un abrégé des merveilles de l'Italie. Pour qu'il travaillât sous ses yeux, Louis XIV lui fit préparer un appartement auprès du sien. Chaque jour, le roi allait passer une heure chez son peintre. Celui-ci exécuta alors la *Famille de Darius ;* le monarque ravi le nomma son premier peintre, avec une pension de douze mille livres, l'ennoblit, lui fit présent d'un grand portrait enrichi de diamants, lui confia la garde des dessins et tableaux de son cabinet, le nomma direc-

teur des Gobelins et voulut que tous les travaux, qui tiennent aux arts du dessin, fussent exécutés sous sa conduite. Le nouveau directeur eut son logement aux Gobelins, où il s'installa. A dater de ce jour, c'était en 1662, peintre et orfèvre, sculpteur et marbrier, dessinateur et ébéniset comme graveur, tout obéit à Lebrun. Son génie ne fut pas au-dessous de sa rude tâche. Cet homme extraordinaire est présent partout. On peut dire, sans exagérer, que c'est le Louis XIV de l'art.

Il contribua largement à la fondation de l'Académie de France, à Rome. En 1666, on fit l'acquisition d'un palais, dans le quartier d'Argentina, et il fut décidé qu'on l'affecterait au logement des jeunes gens, envoyés en Italie, pour y étudier les arts. Là, ils trouveraient, en outre, des modèles, un directeur, une pension.

Dans sa célèbre *Bataille d'Alexandre*, Lebrun poussa ses études, sur le costume et ses accessoires, si loin, qu'il fit dessiner, à Alep, des chevaux de Perse, dont le corsage est différent de celui des chevaux grecs, afin que, dans son tableau, on pût distinguer les Indiens et les Persans, des soldats macédoniens.

Son pinceau décora Versailles ; il y travailla quatorze ans.

La mort de Séguier, puis celle de Colbert, privèrent Lebrun de ses deux puissants protecteurs. Louvois, arrivé au pouvoir, mit de côté les créatures de Colbert et pencha pour Mignard. Ce dernier était au comble de ses vœux, car il avait juré de supplanter Lebrun. Mais la faveur de Louis XIV lui resta. C'est en 1685 qu'il fit cette *Élévation de croix*, trouvée si belle

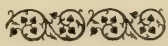
par le roi, qu'il affecta de sortir, en plein conseil, pour aller l'admirer. Et comme sa cousine, Mademoiselle, passait rapidement devant la toile, il l'arrêta, pour qu'elle l'admirât avec tout le monde. Il ajouta ensuite qu'on attendait toujours la mort d'un peintre, pour rendre justice à son génie, et, se tournant vers Lebrun : « Ne vous pressez pourtant pas, lui dit-il, de mourir. » Lebrun peignit jusqu'à sa mort, arrivée le 12 février 1690. On l'enterra à Saint-Nicolas-du-Chardonnet. Les arts perdaient celui qui était vraiment, en peinture, le digne représentant du grand siècle.

« Quant à ses Vierges, elles manquaient d'idéalité et de tendresse. Malgré la beauté régulière et convenue de leurs traits, elles ne présentent qu'un type sans élévation ; ce sont des mères, qui rappellent trop le monde, et dont le visage, grave et plein de sérénité, n'a rien de cette expression touchante, qu'aurait su rencontrer un Lesueur. Il faut dire que son talent n'était pas fait pour exprimer les sentiments intérieurs, profonds, qui ne se trahissent que par de fines nuances (1). »

Nous avons de ce maître :

PARIS :	*Sainte Famille ; — la Vierge tenant le Christ mort sur ses genoux ; — Sainte Famille* dite le *Benedicite.*
DRESDE :	*Sainte Famille.*
MUNICH :	*Sainte Famille.*

(1) *Histoire des Peintres.*



Ecole Flamande

Maîtres de l'École Flamande qui ont peint la Sainte Vierge.

Hubert Van Eyck 1366-1426.
Jean Van Eyck 1386-1440.
Thierry Bouts 1391-1475.
Roger Van der Weyden 1400-1464.
Pierre Cristus 14..-1472
Jean Memling 1425-1495.
Gérard Van der Meeire 1427-1474.
Hugues Van der Goes 1430-1482.
Quentin Matsys 1460-1531.
Jean Gossart de Maubeuge 1470-1532.
Bernard Van Orley 1470-1542.
Henri de Bles 1480-1550.
Joachim Patenier 1490-1548.
Lancelot Blondeel 1496-1561.
Michel de Coxie 1499-1592.
Jean Van Hemessen 1500-1555.
Lambert Susterman 1506-1560.
Frans Floris 1520-1570.
Breughel des Paysans 1530-16..
Martin de Vos 1531-1603.
Pierre Porbus 1510-1584.
François Porbus 1540-1580.
François Francken le Vieux 1544-1616.
Jean Snellinck 1544-1638.

Otho Venius 1556-1629.
Adam Van Noort 1557-1641.
Henri Van Balen 1560-1632.
Abraham Janssens 1567-1631.
François Porbus le Jeune 1570-1622.
Martin Pepyn 1575-1643.
Breughel de Velours 1575-1642.
Nicolas Roose 1575-1646.
Pierre-Paul Rubens 1577-1640.
David Vinckeboons 1578-1629.
François Francken le Jeune 1581-1642.
Gaspard de Crayer 1585-1669.
Corneille de Vos 1585-1651.
Gérard Seghers 1591-1651.
Jacques Jordaens 1593-1678.
Lucas Van Uden 1595-1660.
Théodore Rombouts 1597-1637.
Corneille Schut 1597-1655.
Jean Van Hoeck 1598-1650.
Jean Miel 1599-1664.
Antoine Van Dyck 1599-1641.
Van Oort, le père 1601-1671.
Jean Van Bockhorst 1610-1668.
Van Oort, le fils 1637-1713.
Abraham Van Diepenbeeck 1607-1675.
Érasme Quellyn le Vieux 1607-1678.
Théodore Van Tulden 1607-1676.
Bertholet Flémalle 1614-1675.
Philippe Van Thielen 1618-1667.
Théodore Boegermans 1620-1677.
Jean Van Kessel 1626-1662.

Victor-Honoré Janssens 1664-1736.
Charles Breydel 1677-1744.
Pierre-Joseph Verhaghen 1728-1811.
André Lens 1739-1822.

Caractère et Style de l'École.

Cette Flandre si catholique, qui avait fièrement levé l'étendard des Croisades, qui donna à la chevalerie sa fleur, à Jérusalem un libérateur et un roi, nous aimons à la voir, à son tour, sur un théâtre plus pacifique, jouer un rôle prépondérant et glorieux. L'art chrétien connut les jours de luttes, il eut sa croisade, et le flamand resta encore le plus fidèle de ses chevaliers.

Bruges fut le berceau de cet art, qui venait de naître, sous le ciel du Nord, et la paternité en revient, de droit, à deux frères, Hubert et Jean Van Eyck.

Une révolution, dont ils devinrent les promoteurs, s'accomplit, dès les derniers jours du XIVe siècle. Les perfectionnements, apportés par leurs soins, dans les procédés de la peinture à l'huile, amenèrent la substitution du tableau à la peinture murale et à l'enluminure du manuscrit. « L'art monumental a pu y perdre quelque chose, observe M. Paul Mantz, mais, qu'on s'en réjouisse ou qu'on le déplore, ce n'est pas dans l'histoire un médiocre événement que cette mobilisation de la peinture, qui va désormais, comme la médaille, et bientôt comme le livre imprimé, courir de main en main, traverser les mers, pénétrer dans les maisons qui jusqu'alors lui étaient fermées, et apporter à tous un enseignement, une consolation, une lumière (1). »

---

(1) Paul Mantz, *Hist. des Peintres, Introd. Ecole Flamande.*

Mais leur mérite ne se borne pas à la perfection des procédés ; ils ont été des inventeurs dans les choses de la pensée et du sentiment, qui sont l'essence même de l'art. Le fait capital, qui domine dans l'œuvre de rénovation des Van Eyck, et qui fut comme l'arme de la délivrance si longuement attendue, c'est un retour ardent, passionné, vers la nature, si absente des œuvres du moyen âge. « L'Italie a eu ce don, précieux entre tous, de revêtir du prestige de la beauté ses Madones et ses saintes ; celles des Van Eyck et de leurs élèves sont assurément d'un galbe moins pur, mais, dans la familiarité de leur type, dans l'exactitude intime de leur costume flamand, par la particularité pénétrante de leur laideur, aisément pardonnée, elles n'en sont pas moins animées d'une touchante chasteté, d'une ferveur sereine et d'une tendresse infinie. Elles sont bien portantes, il est vrai, et parfois un peu bourgeoisement maternelles, mais elles ont dans le regard le sentiment des choses invisibles, elles aiment, elles croient. Roger Van der Weyden et Memling peuvent, au point de vue de l'idéal italien, manquer de style : qui oserait pourtant leur refuser une place parmi les maîtres les plus tendres et les plus charmants ? (1) » Cet art naïf et profond, sous la haute protection des ducs de Bourgogne, pénétra au cœur de la France, pour de là rayonner sur une grande partie de l'Europe.

Mais bientôt, cette Flandre, qui avait vu les regards se tourner vers elle, dirigea, à son tour, les siens vers l'Italie, alors dans toute la splendeur de la Renaissance.

(1) M. Paul Mantz.

Ses jeunes artistes allèrent étudier, sur place, les nouveaux modèles. « Le génie local reste néanmoins reconnaissable encore, et, pareille à une femme qui ajoute à sa langue maternelle le piquant caprice d'un accent étranger, l'École Flamande parle, dans ces premières années du XVIe siècle, un langage un peu bizarre et qui n'est pas sans grâce. Mais ce charme dura peu. Dans leurs ambitions mal avisées, l'un de ses maîtres voulait obtenir le titre de Raphaël flamand, l'autre voulait être, tout simplement, le Michel-Ange des Pays-Bas, et tous répudiaient, avec un sourire de dédain, les naïvetés de Van Eyck et de Memling, auxquels ils étaient fiers de ressembler si peu... La vieille Flandre catholique fut envahie par les divinités de la mythologie, et on la mit au régime du symbolisme païen (1). »

Les protestations de la vieille Flandre arrêtèrent la décadence, de façon à permettre de triomphalement remonter les pentes descendues, à une heure que la Providence préparait.

L'homme de cette heure réparatrice fut Rubens. Il rendit la Flandre à elle-même, en lui montrant qu'elle pouvait se reconquérir, par l'abandon du principe stérilisant de l'imitation étrangère, et, joignant à ce bon conseil l'autorité de l'exemple, il fut le plus flamand des artistes de son temps. Aucune influence étrangère ne parvint à entamer ce robuste tempérament.

« Quelle distance entre les calmes ouvriers des premiers jours et le triomphateur qui s'agite bruyamment dans sa gaieté et dans sa victoire! Il semble qu'un monde

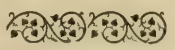
1) M. Paul Mantz.

les sépare. Tous sont flamands cependant, mais n'est-ce pas là la plus grande loi de l'histoire ? Si l'esprit de nationalité est puissant, les fatalités du temps sont plus impérieuses encore ; la virilité est bien loin de l'enfance, l'été n'est pas le printemps. Chez Van Eyck et chez Memling, la vie est concentrée et pour ainsi dire intérieure ; chez Rubens et chez ses élèves, elle se manifeste et rayonne au dehors (1). »

Son regard semble avoir fait éclore une légion d'artistes ; de 1610 à 1650, tous les peintres, en Flandre, ont du talent ; mais les plus belles fleurs de ce riche parterre furent Jordaens et Van Dyck. Si différents qu'ils soient, tous ces maîtres croient au prestige de la couleur, plus qu'aux sévères exigences du dessin ; avant tout, ils recherchent le mouvement, ils ont les grandes et libres allures d'ouvriers sûrs de leur pinceau.

Comme pour toutes les autres écoles, l'abus amena la décadence, et, pour la Flandre, elle fut plus grande, peut-être, car elle eut, pour point de départ, de plus hauts sommets. Mais ces tristesses ne sont ni sans espérance, ni sans joie ; la terre des Van Eyck et des Rubens s'est souvenue de ses anciennes gloires, et l'École Belge, fondée en 1830, projette déjà un rayonnement, pronostic des meilleurs jours pour l'art chrétien.

(1) M. Paul Mantz.



I. — VAN EYCK.

CE n'est pas le hasard qui a fait naître, dans les Pays-Bas, les fondateurs de la peinture moderne, les inventeurs de ses procédés, de sa méthode; c'était le sol le plus propice à la fleur nouvelle, dont la brise promenait les semences sur toute l'Europe ; elle y germa, elle s'y épanouit d'abord, elle étonna et ravit les nations, de sa grâce originale, de sa splendeur inespérée (1). »

Les deux frères Van Eyck vinrent au monde dans le Limbourg, à Maas-Eyck, c'est-à-dire Eyck-sur-

(1) Alfred Michiels, *Histoire des Peintres de toutes les Écoles.*

VIERGE ALLAITANT L'ENFANT JÉSUS, par VAN EYCK

Meuse. Ils se firent nommer, du lieu de leur naissance et suivant l'usage de l'époque, Hubert et Jean d'Eyck, en flamand Van Eyck. Hubert, l'aîné, naquit en 1366 ; Jean, une vingtaine d'années plus tard.

Bruges, ville fort opulente alors, les attira. Aucune des grandes cités de l'Europe ne pouvait rivaliser avec elle, sous le rapport de la richesse. En 1380, les orfèvres étaient si nombreux, qu'ils marchaient en corps de bataille, sous leurs propres drapeaux. Cent cinquante vaisseaux arrivaient, parfois le même jour, au port de l'Écluse. On y comptait jusqu'à dix-sept comptoirs nationaux, entretenus, par des peuples étrangers, dans de somptueux édifices. Aussi la métropole des Flandres était-elle rangée parmi les trois plus belles villes du monde.

Les artistes de l'Orient et de l'Occident connaissaient la peinture à l'huile, comme le démontre le *Guide de la Peinture* du Mont-Athos. Mais l'huile connue et employée était l'huile de lin, qui imposait d'impatientes lenteurs, car on ne pouvait superposer une nouvelle couleur, si la première n'était pas sèche. Et encore, pour cette opération, fallait-il qu'on pût exposer l'ouvrage aux rayons du soleil. Tant d'inconvénients avaient fini par faire abandonner l'emploi de l'huile ; on peignait à la gomme, et les trois couleurs qui ne se mêlaient pas avec cette substance, le vermillon, la céruse et le carmin, étaient broyées avec du blanc d'œuf. La colle de parchemin ne servait qu'à fixer les ors. On étendait, sur les tableaux, un vernis, composé de gomme arabique et d'huile de lin, bouillies ensemble ; l'action du soleil était

également nécessaire, pour le sécher. Mais un autre inconvénient se présentait ; ce genre de peinture, ne donnant que des tons pâles, ne flattait point l'œil et ne pouvait rendre les teintes des objets naturels. Dans toute l'Europe, de patients chercheurs demandaient à d'infructueuses expériences un procédé moins vicieux. Jean Van Eyck le trouva.

Comme toujours, en pareil cas, la découverte fut fortuite. Un jour, ayant terminé un tableau, auquel il travaillait depuis longtemps, et dont il paraissait satisfait, il le vernit et l'exposa au soleil. Mais les rayons, trop ardents, travaillèrent le panneau et y firent des crevasses. Dans son désappointement, il cherche un enduit, qui pût sécher à l'ombre. La connaissance qu'il avait de la chimie vint à son aide. Il remarqua que les huiles de lin et de noix perdaient plus promptement leur humidité, une fois qu'elles avaient bouilli, et que des essences ajoutées accéléraient ce résultat. Le soleil, dès lors, n'était plus nécessaire, mais bientôt il découvrit que, dans son amalgame, les couleurs se délayaient à merveille, prenaient un éclat extraordinaire, se maniaient, s'étendaient plus facilement et bravaient le contact de l'eau. On pouvait donc même se passer de vernis.

Le secret est soigneusement gardé, et l'atelier devient inaccessible aux visiteurs. Cependant, les toiles, qui en sortent, excitent l'admiration ; elles sont recherchées ; les amateurs se les disputent. La curiosité est piquée ; les panneaux scrutés, flairés, surent garder leur secret.

Des marchands florentins expédièrent au roi de Sicile, Alphonse Ier, un grand tableau, où paraissaient

vivre de nombreux personnages. En les voyant, Antonello de Messine fut saisi d'une émotion extraordinaire ; à tout prix, il voulut connaître le merveilleux secret. Immédiatement, il part pour les Flandres, gagne la confiance de Van Eyck, et obtient la communication si désirée.

La gloire de Van Eyck serait déjà immortelle, par le seul fait de cette précieuse découverte, mais le célèbre inventeur fut, de plus, un grand peintre. Au fond d'or, si monotone, des peintures byzantines, il substitua les perspectives pleines d'illusions, campagnes riantes ou églises gothiques. L'art trouvait, dans cette manière, de grandes ressources, pour les nombreux sujets, où le paysage est indispensable.

Les deux frères eurent aussi la gloire d'accomplir une œuvre, inexécutable avant eux. Je veux dire le portrait. Auparavant, on avait des effigies, des images de convention ; mais, par l'application des principes de la perspective, par les dégradations, par la combinaison des couleurs, ils purent arriver au ton chair, et le genre portrait fut créé.

Ce sont eux encore qui fondèrent le genre d'associer, dans la peinture, des fleurs et des animaux, au luxe des champs. Tant de gloire n'éleva pas leurs cœurs ; Jean Van Eyck, d'une rare modestie, mettait, au bas de ses ouvrages : *Als ik kan*, Comme je puis. Il plaçait très haut son idéal.

Le *Triomphe de l'Agneau*, commencé par Hubert, pour l'église Saint-Bavon, de Gand, fut continué par Jean, à la mort de son frère. Il y représente, d'après

l'Apocalypse, Notre-Seigneur adoré, sous la forme de l'Agneau. Cette œuvre magistrale causa une vive émotion, et l'enthousiasme suscité porta à exposer le bras droit d'Hubert, comme objet de vénération, dans une armoire de fer, à la porte de l'église Saint-Bavon. Il y était encore au XVIe siècle.

Une autre œuvre, le pendant de celle-ci, est le *Triomphe de la Loi nouvelle* sur la Loi de Moïse ; ce tableau est au musée de Madrid.

Philippe-le-Bon resta toujours fidèle à l'illustre maître flamand. Le 30 juin 1434, il tint sur les fonts, par l'entremise du seigneur de Chagny, un enfant de Van Eyck ; à cette occasion, il lui fit présent de six tasses d'argent.

La mort le surprit à 54 ans, pendant qu'il peignait le retable pour Saint-Martin d'Ypres. On l'enterra pompeusement, sous les voûtes de Saint-Donat.

Chez Van Eyck, on peut regretter la souplesse des lignes, la largeur de la touche, la délicatesse des transitions, la moëlleuse harmonie de l'ensemble, mais le talent de l'observation, la justesse de l'exécution, dominent. Dans ses tableaux, règne un charme intellectuel et moral. Les sentiments les plus doux, les idées les plus pacifiques, les impressions les plus calmes, forment comme la dominante de ses œuvres. Les bourreaux eux-mêmes reçoivent, sous son pinceau, des figures tranquilles, presque charitables. « La nature extérieure a le même caractère inoffensif, la même tranquillité, la même bonhomie, pour ainsi dire. Jamais un nuage ne ternit le ciel, dans les tableaux flamands du XVe siècle ;

jamais une feuille ne manque aux arbres, jamais une tempête ne trouble l'air, jamais un flocon de neige n'attriste la campagne. Sous ces froides latitudes, où tourbillonnent les vents du nord, l'École de Bruges a supprimé l'hiver (1). »

Nous avons de ce maître :

PARIS,	Musée du Louvre : *Vierge du chancelier Rollin.*
DRESDE :	*Vierge* entre saint Michel et sainte Catherine ; le revers offre une *Annonciation.*
ANVERS,	au Musée : *Vierge debout portant le Christ dans ses bras ;* reproduction de la *Vierge du chanoine Pala.*
VIENNE,	Galerie impériale : *Christ pleuré par sa Mère.*
MUNICH,	Pinacothèque : *Annonciation et Présentation; — saint Luc peignant la Vierge.*
YPRES,	Saint-Martin : *La Vierge et l'Enfant Jésus;* Van Eyck mourut en le faisant
GAND,	Saint-Bavon : *la Vierge* dans les panneaux du *Triomphe de l'Agneau.*
BERLIN,	parmi les six volets de l'Agneau mystique de Gand : *ange Gabriel descendant vers Marie ; — Marie à genoux, écoutant les paroles de l'ange.* Ces six volets furent détachés de l'œuvre, en 1816. Un marchand de tableaux eut l'adresse de se les faire vendre 6000 francs, par les chanoines, pendant l'absence de l'évêque ; il les céda pour

(1) Alfred Michiels. *Hist. des Peintres. École Flamande.*

100.000 francs à M. Solly, auquel le roi de Prusse les paya 400.000 francs.

St-PÉTERSBOURG: *Annonciation*, ayant appartenu au roi de Hollande ; à sa mort, passa au czar.

Maison Rotschild, possède une *Vierge*.

Galerie Doria, une *Vierge* aussi.

VIERGE AGENOUILLÉE DEVANT L'ENFANTJÉSUS DANS LA CRÈCHE,

par MEMLING.

II. — MEMLING.

Peu de détails nous sont parvenus, sur la vie de ce grand peintre. Quand il parut, Van Eyck venait d'inventer ses merveilleux procédés de peinture. On place sa naissance, vers 1425, à Bruges. L'orthographe de son nom a été vivement discutée ; celle que nous donnons semble réunir le plus de suffrages.

Memling étudia, à Bruxelles, sous les yeux de Roger Van der Weyden, qui lui enseigna l'art de peindre à l'huile. On a vainement prétendu qu'il ne voulut pas employer la méthode nouvelle, car, sans exception au-

cune, tous ses tableaux sont peints d'après le procédé de Van Eyck.

Marguerite d'Autriche, au XVIe siècle, avait un triptyque, dont le panneau central était peint par le maître, mais le disciple avait exécuté les volets. Le morceau du milieu représentait la Vierge, tenant le Christ mort entre ses bras ; la face extérieure reproduisait l'Annonciation.

Roger, dans un voyage en Italie, emmena avec lui son illustre élève. Une vue du Colysée et d'autres vues encore de Rome viennent le confirmer. On dit qu'il revint, à Bruges, malade et misérable, pour entrer à l'hôpital Saint-Jean. La *Châsse de sainte Ursule*, le *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, la *Sibylle*, qui ornent cet asile de la souffrance, rendent ce sentiment assez probable, bien que plusieurs auteurs le rejettent Il mourut, en 1495.

« Avec l'aridité de sa biographie contraste le charme de ses tableaux. Tous les connaisseurs éprouvent la joie la plus vive, quand ils se trouvent en présence de ces délicates merveilles. Outre l'exécution parfaite qui les distingue, il y règne un sentiment poétique de la nature et de la beauté humaine, que peu d'artistes ont possédé au même point. Le goût, le sentiment exquis de Memling s'appliquaient à la nature aussi bien qu'à l'homme.

» La lumière prenait parfois, sous son pinceau, des tons d'or, que n'a pas éclipsés Claude Lorrain. Ses eaux profondes et transparentes, ses gazons étoilés de fleurs, ses bois touffus, pleins d'ombres mystérieuses, ses beaux

ciels d'azur, à peine voilés d'une brume légère, le mettent au niveau des maîtres hollandais. Un volet de l'*Adoration des Mages*, que possède l'hôpital St-Jean, à Bruges, nous montre, par exemple, une table couverte d'un tapis blanc garni de franges, sur la table un chandelier, contenant un cierge ; ni Gérard Dow, ni Abraham Mignon, ni Van Huysum, n'ont peint avec plus de talent des objets inanimés. L'œuvre de Memling prouve que la nature lui avait donné un esprit gracieux, une imagination délicate, un sentiment élevé de toute chose (1). »

Même témoignage, sous la plume de M. Siret : « Beaucoup de vérité et d'harmonie, perfection admirable, touche fine et délicate, composition gracieuse, foi naïve et profonde, pureté exquise, délicatesse inouïe, grâce noble et divine. Grandes affinités avec l'ancienne École Bolonaise, beaucoup plus de naturel, originalité complète dans l'invention. Memling peut être considéré comme le plus grand artiste, que les Écoles du Nord aient produit au moyen âge (2). »

Nous avons de ce maître :

BRUGES, à l'hôpital Saint-Jean : *Présentation au Temple*, sur le deuxième volet du triptyque ; un diptyque représentant, d'un côté, *la Vierge et l'Enfant Jésus*, de l'autre, Martin Nieuwenhowe.

ANVERS, au Musée : *Annonciation ; — la Vierge et l'Enfant.*

MUNICH : *Les Joies et les douleurs de la Vierge.*

(1) Alfred Michiels, *Hist. des Peintres, etc.*

(2) *Dict. des Peintres.*

III. — RUBENS.

Cologne, on montre aux voyageurs, rue des Étoiles, une double inscription. La première nous dit que Rubens naquit dans cette maison ; la seconde, que Marie de Médicis, reine de France, vint finir ses jours sous ce même toit, qui avait été le glorieux berceau de ce prince de la peinture. Ce sanctuaire du génie et de l'infortune est passé entre les mains vulgaires d'un marchand de ballots.

Jean Rubens, père de notre peintre, échevin dans le conseil d'Anvers, avait fui, à l'époque des troubles de la Gueuserie, vers l'année 1568. Dans l'exil, naquit son

SAINTE FAMILLE

d'après Rubens.

septième enfant, le 29 juin 1577, jour de la fête de saint Pierre et de saint Paul, dont il prit les noms.

Il fit ses premières études littéraires, chez les jésuites de Cologne. Il perdit son père, en 1587. Anvers étant redevenu tranquille, la veuve y retourna, et parvint, par sa grande habileté, à récupérer ses biens.

L'enfant, placé d'abord, comme page, chez la comtesse de Lalain, s'ennuya bientôt de cette vie monotone et si contraire à sa fierté naturelle, et il entra dans l'atelier d'Adam Van Noort, peintre d'histoire et réputé célèbre coloriste, puis dans celui d'Otho Venius. Mais le jeune élève aspirait à des études plus fortes, en Italie. Son maître le présenta à l'archiduc Albert et à l'Infante qui, ravis de l'élégance du jeune artiste, lui donnèrent des lettres de recommandation pour plusieurs souverains.

« Grand, bien fait, d'un beau sang, d'un fort tempérament, à la fois doux et fier, noble dans ses manières, distingué dans ses vêtements, il portait ordinairement une chaîne d'or à son cou. » Tel est le portrait que nous en fait Bellori.

Il partit, le 9 mai 1600. A Venise, où il se rendit d'abord, un gentilhomme, avec lequel il se lia d'amitié, en parla au duc de Mantoue, qui l'attacha à son service. Pendant huit années, sous sa constante protection, il court de ville en ville, étudiant les chefs-d'œuvre et se les assimilant.

Une triste nouvelle le rappela, tout à coup, à Anvers, la maladie de sa mère. Il partit à la hâte, mais il la trouva morte.

Rubens comprit l'irréparable perte ; pendant quatre mois, il se retira à l'abbaye de Saint-Michel, où sa mère était enterrée, pour laisser un libre cours à sa douleur.

Le mal d'Italie le reprit, j'allais dire le mal du pays, car c'est comme la seconde patrie des maîtres, mais les archiducs l'attachèrent à leur service, par une riche pension. L'artiste pouvait être, pour eux, un habile diplomate. Rubens se maria avec la fille d'un riche sénateur d'Anvers, Isabelle Brandt, beauté robuste, souvent reproduite dans ses toiles. Sa fortune grandissant avec sa renommée, il fit bâtir, à Anvers, une maison princière. La construction de cet hôtel, comme on dirait aujourd'hui, fut l'occasion d'un des chefs-d'œuvre de Rubens : la *Descente de croix*, d'Anvers.

En 1610, il avait acheté une partie d'un terrain, appartenant à la confrérie des Arquebusiers. Dans la construction, on empiéta sur le terrain voisin. Un procès allait s'engager, quand M. de Rockox, son ami, ancien bourgmestre, exhorta à la conciliation. Il fut convenu que Rubens ferait un tableau, pour la chapelle de la confrérie, à la cathédrale. Le sujet désigné était un des principaux traits de la vie de saint Christophe, patron de la dite confrérie. Suivant l'étymologie du mot, le maître conçut une *Descente de croix*, en triptyque, où il réunirait tous les personnages, qui ont porté Jésus, pendant sa vie mortelle. Sur l'un des volets, la Sainte Vierge, après l'Annonciation, rend visite à sainte Élisabeth ; sur l'autre, le vieillard Siméon tient l'Enfant Jésus dans ses bras ; au revers, saint Christophe et un ermite qui tentent de passer le gué, à la lueur d'une lanterne. Le

sujet principal fut la fameuse *Descente de croix*, où les disciples s'empressent pour recevoir le divin fardeau. Malheureusement, cette splendide toile n'a rien de chrétien. « Qu'importent, après tout, à Rubens tous vos songes mystiques? écrit M. Théophile Silvestre. N'est-il pas le peintre de la vie, de la vie bien vivante, le poète de la forte santé, que jamais la fièvre ne fit pâlir? Croyez-vous qu'il aimait ces vieux maîtres flamands, avec leurs saints étiques? Des hommes, robustes et forts, bateliers, forgerons, paysans de la Flandre, vivront sur ces toiles apôtres, saints, martyrs et bourreaux. Jupiter, Hercule, Antinoüs, Mercure, prêteront tour à tour leurs traits au Dieu chrétien. »

La fréquentation des cours, où souvent l'éclat du pinceau décida le succès de ses ambassades, doubla l'éclat de son style naturellement somptueux.

Le nombre prodigieux des toiles de Rubens ne se comprend qu'autant qu'on est initié au menu de sa journée. A quatre heures du matin, en toute saison, il était levé. Après la messe, à laquelle il assistait régulièrement, il passait dans son atelier. Sa frugalité était extrême. Le soir des beaux jours, il aimait à se promener, autour des remparts d'Anvers, sur un des chevaux d'Andalousie, aux crins flottants, qui lui servaient de modèles.

En 1610, sur la demande de Marie de Médicis, il commença la décoration de la galerie du Luxembourg, aujourd'hui au Louvre. M. Théophile Silvestre appelle ce travail une débauche de l'art. Toute sa vie, ajoute-t-il, il brûla de la soif de l'or. Son activité mercantile, ne lui laissant pas le temps de penser, le portait à travailler,

pour ainsi dire, au mètre, à la journée, ainsi qu'un décorateur vulgaire, et faisait courir, sur ses toiles, ses inépuisables pinceaux, comme des ruisseaux dans les plaines.

Afin d'étendre sa renommée par la gravure, Rubens gravait lui-même ses eaux-fortes, pleines de caractère. Quelquefois on eut recours à sa belle main, pour des titres de livres, des vignettes, des culs-de-lampe, des images de missels.

Philippe IV, comprenant qu'il fallait à l'Espagne un auxiliaire, contre l'audacieux et persévérant génie de Richelieu, songea à une alliance avec l'Angleterre. Le négociateur,chargé de la faire, fut Rubens; il le fit venir en Espagne. Le maître y peignit plusieurs tableaux.

A ce voyage se rattache un épisode, qui demande place ici. Sur une invitation expresse, Rubens alla visiter Jean, duc de Bragance, depuis, roi de Portugal, à sa maison de chasse de Villaviciosa. Le peintre seigneur se fit escorter de plusieurs gentilshommes espagnols et flamands. Mais le prince, sur l'avis reçu de l'arrivée d'une si nombreuse compagnie, fit dire à Rubens que Son Altesse ne pouvait le recevoir, des affaires importantes l'appelant subitement à Lisbonne. Il priait en outre l'aristocratique visiteur de vouloir bien accepter, de sa main, une gratification de cinquante pistoles. En souriant de l'avarice du monarque, Rubens exprima tous les regrets que devait lui inspirer un départ aussi inattendu, mais refusa les cinquante pistoles, ajoutant qu'il avait eu soin d'en prendre, avec lui, mille, avant de se mettre en voyage.

Cette scène comique devait être suivie, bientôt après, d'un vrai drame, dans lequel, hâtons-nous de le dire, le duc inhospitalier ne devait jouer aucun rôle. Le théâtre, comme les acteurs, tout devait changer.

Surpris par la nuit, Rubens et sa petite escorte demandent l'hospitalité à un couvent. Le lendemain, pendant la messe, les regards du peintre se portent sur un tableau, qui attire toute son attention. Il y revient sans cesse, vivement intrigué, car la toile semblait être de sa propre main. Vainement se perdait-il en conjectures, pour savoir le nom et l'école auxquels pouvait se rattacher le mystérieux chef-d'œuvre. La messe terminée, plusieurs moines interrogés paraissaient vouloir, par un silence de calcul, se plaire à l'impatience du cavalier inconnu, qui dévorait des yeux la toile toujours muette. Son insistance finit par arracher au prieur cette peu satisfaisante réponse : « Nous ne pouvons pas vous dire le nom de l'auteur de cet ouvrage. — C'est le peintre Rubens qui vous en supplie. » A ce nom célèbre, le moine pâlit et ajoute : « Celui qui a peint ce tableau est mort au monde, il est moine. — Moine! s'écrie Rubens. La lumière sous le boisseau! Mon père, dites-moi son nom et celui du couvent qui lui sert d'asile. Il faut qu'il en sorte ; Dieu lui a donné le génie, pour le faire rayonner, comme un flambeau, aux yeux des hommes. » Vaincu par la lutte intérieure, le moine, fidèle à l'humilité chrétienne, chancelle et tombe évanoui sur les dalles de la chapelle. Bientôt après, il avait cessé de vivre. Ce moine était Xavier Collantès, l'auteur du tableau (1).

(1) Van Hasselt.

Rubens quitta l'Espagne, avec le titre de Secrétaire du conseil privé, et se rendit en Angleterre. Il y fut bien reçu, par Charles Ier, qui le créa chevalier et lui fit présent d'une épée magnifique et d'un collier de diamants.

Sa présence à Londres donna de l'impulsion au goût des beaux-arts. Alors commencèrent ces collections particulières, devenues si célèbres aujourd'hui. Le prix des tableaux ne tarda pas à tripler, en Europe.

Le maître plaçait bien haut son art, et ce sentiment se fit jour, sous une forme fine et piquante, devant un des personnages les plus éminents de l'Angleterre. Celui-ci, ayant trouvé Rubens à son chevalet, lui demanda : « L'ambassadeur de Sa Majesté Catholique s'amuse parfois à peindre ! — Je m'amuse quelquefois à être ambassadeur, » répondit Rubens à son fat visiteur, pour élever la dignité des arts au-dessus de l'orgueil diplomatique.

L'illustre maître mourut, d'une goutte remontée, le 30 mai 1640.

Ses funérailles, dignes de l'orgueil des rois, rappelaient le pompeux caractère de ses peintures. La magistrature, le clergé, la noblesse, la bourgeoisie, le peuple d'Anvers, suivirent son cercueil, dans l'église collégiale de Saint-Jacques.

Les critiques sont moins divisés sur Rubens que sur le prince des Écoles italiennes. La note dominante est parfaitement reproduite, dans ces quelques lignes :

« Plus éclatant par la lumière et la fraîcheur que les Vénitiens, ses maîtres tant admirés, il ne s'éleva pas jusqu'à eux par l'harmonie, l'esprit, l'élégance et la ma-

jesté. Son coloris, mal fondu, touche parfois à la crudité; c'est par les fonds qu'il s'est le plus approché de l'harmonie. Ses paysages sont pris ordinairement autour de son riant château de Steen, entre Vilvordes et Malines.

» Nature bourgeoise, matérialiste, tiède comme la prospérité, Rubens ne comprit rien à la poésie chrétienne, si chère aux âmes blessées, altérées d'espérance, de consolation, et il n'aimait pas la grande mysticité des monuments gothiques. Souvent il a commis des erreurs grossières de sentiment dans ses compositions religieuses : un chien rongeant un os, sous la table de la Cène, n'est-ce pas une chose qui répugne profondément ?

» Parmi ces beautés froides, en est-il une, une seule, dont la physionomie sublime nous rappelle ces héroïnes qui sauvèrent les nations, ces mères fortes qui donnent à la patrie les penseurs et les martyrs, ces anges de la famille, puissants et doux, tour à tour penchés sur le berceau de l'enfant, le lit du vieillard, le grabat du pauvre, et dont le cœur et les entrailles sont bénis ? » (1)

Nous passerons maintenant la parole à un critique qui, tout en faisant la part des défauts, donnera large place aux qualités : « Les œuvres de Rubens sont autant de poèmes où l'on découvre, chaque jour, de nouvelles beautés. Il peignait l'histoire, le portrait, le paysage, les fruits, les fleurs, les animaux et même la mer. Sa couleur est tendre, vive, fraîche et naturelle, et il a poussé très loin l'intelligence du clair-obscur. Ses draperies sont jetées avec art ; on y reconnaît distincte-

(1) Théophile Silvestre, *Hist. des Peintres.*

ment la soie, la laine et le lin. Rubens a peut-être manqué quelquefois à l'élégance et au choix de la belle nature, il est même quelquefois maniéré, mais ce défaut ne lui est point ordinaire. Le rôle de Rubens, dans l'histoire de l'art, est de la plus haute importance, non pas seulement à cause des élèves qu'il a formés et qui seuls suffiraient à sa gloire ; ses œuvres, malgré leur mérite immense, ne servent pas seules non plus à marquer sa place ; Jordaens, David Teniers, Van Thulden, Van Dyck et l'énorme quantité de tableaux, connus par la gravure, constituent, il est vrai, la valeur personnelle de Rubens ; mais, dans l'histoire de la peinture, son nom à un autre sens, un sens indépendant du mérite de ses élèves et du nombre de ses œuvres : il est le chef d'une école qui a renouvelé la face de l'art. Malgré les études que Rubens a faites des Écoles italiennes, on ne trouve nulle part, dans ses œuvres, Rome, Florence ou Venise. Il a certainement saisi les secrets de Raphaël et de Paul Véronèse, mais l'individualité de ses connaissances, en peinture, a fait disparaître le fruit de ses études, sous un caractère majestueux et saisissant, qui est la plus exacte expression du génie de Rubens. (1) »

Nous avons de Rubens :

NANTES,	Musée : *Sainte Famille aux anges ; — Fuite en Égypte.*
LE HAVRE,	Musée : *Enfant Jésus sur les genoux de sa Mère.*
LILLE,	Musée : *saint François recevant l'Enfant Jésus des mains de la Vierge.*

(1) Siret, *Dict. histor. des Peintres.*

VALENCIENNES,	Musée : *Annonciation.*
MADRID,	Musée royal : *Sainte Famille.*
VIENNE,	Belvédère : *Assomption ; — Christ mort, Vierge et saint Jean.*
BRUXELLES,	Musée : *Assomption ; — Couronnement de la Vierge.*
ANVERS,	Cathédrale : *Assomption ; —* Église Saint-Jacques : *Sainte Famille* où figurent les portraits de la famille du peintre. Tableau de toute magnificence. — *Éducation de la Vierge ; — Vierge au perroquet.*
St-PÉTERSBOURG,	Musée impérial de l'Ermitage : *Visitation.*
LONDRES, ANGLETERRE,	Galerie nationale : *Sainte Famille.*
	Collection du château de Blenheim : *Sainte Famille venant d'Égypte ; — Vierge et l'Enfant sur le trône.*
	Collection de M. P. Miles à Lheigt-Court : *Vierge tenant l'Enfant Jésus debout sur les genoux.*
	Collection de M. Coke, au château Holkham : *Retour de la Sainte Famille,* reproduction du tableau de Blenheim.
PARIS,	Musée du Louvre : dessin au crayon noir, rehaussé de blanc, *Sainte Famille en Égypte.*

IV. — VAN DYCK.

ANVERS eut l'honneur de donner le jour à Van Dyck. Il naquit, le 22 mars 1599. Son père, marchand de toile, avait exercé la peinture sur verre, à Bois-le-Duc, en Hollande, d'où il était originaire. Sa mère, Marie Cupers, était connue pour la délicatesse de ses travaux à l'aiguille ; on dit même qu'elle savait dessiner des figures dans la trame de ses broderies. Elle fit éclore les inclinations naturelles de son fils et les favorisa. A onze ans, le jeune Van Dyck entrait dans l'atelier de Henri Van Balen, mais il y resta peu de temps. Rubens bientôt l'attira. Peu de temps après, il était son premier élève,

LA VIERGE ET L'ENFANT, par VAN DYCK.

et, à ce titre, chargé d'achever les toiles ébauchées par le maître.

Une anecdote signala les débuts du jeune artiste. Rubens, chaque jour, faisait une promenade à cheval. Moyennant un petit tribut annuel, les élèves obtenaient, de Valveken, ancien domestique de Rubens, d'entrer dans le cabinet du maître, pour observer sa manière d'ébaucher et de finir. Un jour, devant une toile fraîche, Diepenbeke, poussé par ses camarades, effaça le bras d'une figure et une joue de l'autre. La consternation, on le comprend sans peine, est générale, dans le groupe des indiscrets visiteurs ; on va être renvoyé. Mais il y a, peut-être, un moyen de salut ; il sera tenté. Jean Van Hoeck prit alors la parole : « Il nous reste encore, dit-il, environ trois heures de jour ; que le plus habile d'entre nous prenne la palette et tâche de réparer le dommage ; pour moi, je donne ma voix à Van Dyck. » Tous applaudirent à ce choix. L'élève peignit si bien que, le lendemain, Rubens dit à son jeune entourage tremblant de frayeur : «Voilà un bras et une tête qui ne sont pas ce que j'ai fait hier de moins bien. » Cependant, en y regardant de plus près, il reconnut bientôt le travail d'une main étrangère, et l'aveu, qu'il obtint, ne fit qu'ajouter à la haute opinion, qu'il avait déjà du talent de son élève.

Telle était déjà sa renommée, qu'en 1620, un agent du comte d'Arundel écrivait, d'Anvers, à cet illustre amateur : « Van Dyck est ici avec Rubens, et ses ouvrages commencent à être aussi estimés que ceux de son maître. C'est un jeune homme de vingt et un ans,

appartenant à une des plus riches familles de la ville ; il ne sera pas facile à le décider à partir d'ici, d'autant plus qu'il a sous les yeux l'exemple de la grande fortune de Rubens. »

En 1621, il partit pour l'Italie. Venise acheva son éducation ; le grave Titien vint tempérer le fougueux Rubens. La riche et puissante Gênes, si magnifique dans l'accueil fait à son maître, attira Van Dyck. Il y fut bien reçu, à son tour, et les plus illustres familles tinrent à avoir quelques tableaux de sa main.

Pour le peintre, mieux encore que pour le touriste, l'Italie c'est Rome ; aussi le maître flamand voulut-il voir la ville des Papes. Nous l'y trouvons, en 1623, précédant, de quelques mois, l'arrivée du Poussin. Le cardinal Bentivoglio, ancien nonce des Pays-Bas et protecteur des Flamands, à Rome, le reçut fort bien et lui donna un logement dans son palais. Il décora les palais Braschi, Corsini et Colonna. Ses manières aristocratiques le firent rechercher des grands seigneurs de Rome, et ses camarades compatriotes le nommèrent familièrement : *il pittore cavalieresco.* Leur bande joyeuse cherchait à l'enrôler ; son dédain les blessa, et tous se liguèrent pour décrier ses peintures. Cette ignoble et basse vengeance dégoûta Van Dyck ; il quittait Rome, en 1624.

Mais ce n'était point pour rentrer dans son pays. Tour à tour à Florence, en Sicile, à Gênes, après cinq années seulement de séjour en Italie, il reviendra à Anvers, en 1626. Son illustre maître vieillissait. Il arriva pour le remplacer.

Les chanoines de Courtrai lui commandèrent un *Christ en croix ;* il leur livra un chef-d'œuvre. Une autre belle pièce est le *Mariage* mystique de la Sainte Vierge avec Herman Joseph, de l'Ordre des Prémontrés. « On ne peut mettre plus de grâce dans un tableau de dévotion, ni rendre avec plus de bonheur l'expression d'un visage transfiguré par la foi, illuminé par l'extase. Un bel ange, à la chevelure ondoyante, se penche pour prendre la main du pieux chanoine, qui ose à peine s'avancer. La Vierge, ainsi escortée, met sa main pure dans la main du bienheureux, ou plutôt elle ne fait que la toucher du bout de ses doigts divins. Mais quelle dignité charmante, que de grâce et de délicatesse dans l'attitude de cette Reine des cieux, descendue de son trône, radieuse et couronnée, pour se prêter aux imaginaires fiançailles d'un moine dévoré par l'amour mystique (1) ! »

Nous lui devons l'excellente pensée de faire les portraits des peintres de son pays, dans sa *Collection des cent portraits.* C'est là surtout qu'il faut étudier Van Dyck ; nulle part ailleurs, il ne s'est montré plus fort ni plus maître de son génie.

Charles Ier l'appela en Angleterre et l'honora de son affection. Il lui assigna un logement d'hiver, à Blackfriars, et une station d'été, à Eltham. Van Dyck fit le portrait du monarque et décora les appartements qui, encore aujourd'hui, portent son nom. La munificence du prince voulut être à la hauteur des talents du maître; il lui conféra la dignité de chevalier et le titre de pein-

(1) M. Charles Blanc. *Hist. des Peintres, etc.*

tre ordinaire de Leurs Majestés ; il y ajouta une chaîne d'or, son portrait, encadré de diamants, et une pension de deux cents livres sterling.

Le roi, traversant la Tamise, sur son yacht, quittait souvent Wkitchall pour Blackfriars, afin de voir peindre le maître. Les grands du royaume imitèrent le prince ; tous les seigneurs et dames de la cour affluaient dans l'aristocratique atelier. Chacun voulait avoir son portrait, peint par Van Dyck.

L'artiste flamand ramassait des trésors, mais, généreux jusqu'à la prodigalité, il les dépensait en fantaisies de luxe, en festins. Il avait des musiciens à sa solde, pour distraire les grands et les seigneurs qui posaient chez lui. Habituellement, il retenait ses modèles à dîner, pour mieux saisir l'expression de leurs traits, dans le laisser-aller de la causerie, au moment où ils oublieraient ses regards. On comprend qu'il pût à peine suffire à tant de largesses.

Il vint à Paris, dans l'intention d'avoir l'exécution des peintures de la grande galerie du Louvre ; mais Nicolas Poussin arrivait précisément, de Rome, pour ce travail. Van Dyck revint donc à Londres. Bientôt il tomba dans un état de langueur, qui annonçait, aux moins clairvoyants, une fin prochaine. Charles Ier promit à son médecin trois cents livres, s'il guérissait l'illustre malade. En vain, on voulut tenter les remèdes les plus énergiques. Houbraken raconte qu'on égorgea une vache, on en ouvrit le ventre et on y coucha le malade, pour réchauffer ses membres glacés. Tous les efforts furent inutiles. Van Dyck mourut, à Blackfriars,

le 9 décembre 1641 ; il fut enterré dans le chœur de l'ancienne cathédrale de Saint-Paul, près du tombeau de Jean de Gand.

Plus noble que Rubens, Van Dyck eut moins de défauts que son maître, mais aussi moins de grandeur. On ne connaît pas de peintre qui ait des Christs plus admirables.

Nous avons de ce maître :

PARIS,	Musée du Louvre : *Vierge et l'Enfant Jésus* recevant l'hommage du donateur et de sa femme, qui les invoquent à genoux ; estimée par les experts du Musée 120.000 francs.
MADRID,	Musée : *Vierge aux Roses.*
ROME,	Galerie Borghèse : *Christ mort sur les genoux de sa Mère.*
St-PÉTERSBOURG,	Ermitage : *Fuite en Égypte.*
LONDRES,	Lord Netsford : *la Vierge et l'Enfant.*

Ecole Espagnole

Maîtres de l'École Espagnole qui ont peint la Sainte Vierge.

Antonio del Rincon 1446-1500.
Antonio Berruguete y Gonzalez 1480-1561.
Juan de Villoldo 1480-1555.
Luis de Vargas 1502-1568.
Pedro Campana 1503-1580.
Luis de Moralès 1509-1586.
Alonzo Sanchez Coello 1515-1590.
Pedro de Villegas Marmolejo 1520-1597.
Juan de Joanès 1523-1579.
Juan Fernandez Navarrette 1526-1579.
Pablo de Cespedès 1538-1608.
Blas del Prado 1540-16....
Francisco Ribalta 1551-1628.
Juan Pantoja de la Cruz 1551-1610.
Juan de las Boélas 1558-1625.
Bartolommeo Carducci 1560-1608
Eugenio Caxès 1577-1642.
Vincenzio Carducci 1578-1638.
Agustin del Castillo 1565-1626.
Juan del Castillo 1584-1640.
Antonio del Castillo 1603-1667.
Francisco de Herrera el Viejo 1576-1656.
Francisco de Herréra el Mozo 1622-1685.
Francisco Pacheco 1571-1654.

Luis Tristan 1586-1640.
Joseph Ribera, dit l'Espagnolet 1588-1656.
François Zurbaran 1598-1662.
Don Diego Vélasquez 1599-1660.
Jacinto Geronimo de Espinossa 1600-1680.
Alonzo Cano 1601-1667.
Francisco Rizi 1608-1685.
Pedro de Moja 1610-1666.
Juan de Toledo 1611-1685.
Don Juan Carreno de Miranda 1614-1685.
Jusepe Leonardo 1616-1656.
B. Esteban Murillo 1618-1682.
Alonso del Arco 1625-1700.
Juan de Sevilla Romero y Escalante 1627-1695.
Claudio Coello, mort 1693.
Juan de Valdès Léal 1630-1691.
Francisco Menesès Osorio 1660-1705.
Mateo Cerezo 1635-1675.
Francisco Jose Goja y Lucientès 1646-1728.
Pedro Atanasio Bocanegra 1635-1688.
Juan de Alfaro y Gomez 1640-1680.
Francisco Antolinez y Sarabia 1644-1700.
Acisclo Antonio Palomino 1653-1726.
Alonzo Miguel de Tobar 1678-1758.

Caractère et Style de l'École.

Pas plus que l'École Allemande, l'École Espagnole n'admit le paganisme dans l'art. L'antique, du reste, ne lui fut pas révélé par les marchands grecs ou carthaginois, qui trafiquaient sur son littoral. D'autres soucis, plus pressants, sollicitaient l'avidité de ces aventuriers ; le lucre du commerce primait, à leurs yeux, la culture des arts. L'Espagne, au contact de ces colons et de ces marchands, resta tellement incivilisée, que, deux siècles avant Jésus-Christ, Annibal dut venir leur apprendre à construire des murs en terre, formés dans un moule. Le général carthaginois apportait, à la péninsule, l'usage de la brique.

C'est de l'Orient, par les Maures, que devait arriver, à l'Espagne, la civilisation artistique. Leur long séjour habitua les populations indigènes aux pompeux spectacles des manifestations orientales, et introduisit, dans leur peinture, le goût prononcé pour la couleur, qui entraîne le goût prédominant de l'exécution, trait caractéristique de l'art espagnol.

A partir de la fin du XVIe siècle, l'influence vénitienne, exercée par le Titien, et la puissance du clergé produisent un art national, nettement affirmé. Riche et influent, le clergé devint le véritable patron de l'art : « Il y avait à peine un peintre espagnol, qui n'eût passé une partie de sa vie, dans des couvents ou dans des

cathédrales, et, pour un grand nombre d'entre eux, ce fut ainsi que s'écoula toute leur carrière. De fait, le peintre n'était pas le moins populaire ni le moins important des serviteurs de l'Église. Son but n'était pas seulement de décorer et de plaire, de donner satisfaction au regard ou à l'orgueil ; il devait instruire l'ignorant, corriger le vicieux, guider vers le chemin de la piété et de la vertu. C'est de lui que la jeunesse et les indigents apprenaient le peu qu'ils savaient, de l'histoire évangélique et des légendes touchantes de ces saints que, dès le berceau, il leur était recommandé d'invoquer.

» Les homélies, dont le peintre couvrait les murs de l'église ou du cloître, avaient plus d'attrait que les phrases éloquentes d'un dominicain ou les considérations mystiques d'un jésuite. Il connaissait, il sentait la dignité de sa tâche, et il s'y appliquait avec toute la ferveur du moine le plus pieux. Comme Fra Angelico, Joanès avait l'habitude de recourir à la prière, au jeûne et à la communion, pour se préparer à entreprendre un nouvel ouvrage. Luis de Vargas y ajoutait l'infliction de la discipline, et il avait, près de son lit, un cercueil, dans lequel il s'étendait parfois et méditait sur la mort (1). »

Cette influence du clergé sert à expliquer le caractère, que reflète, pendant longtemps, l'art espagnol. « De toute la nature, observe M. Blanc, les Espagnols n'ont étudié que l'homme ; encore n'en connaissent-ils que deux variétés, le guerrier et le martyr. »

(1) M. Stirling, *Hist. des Peintres.*

Les productions de cette École, éminemment religieuse, sont marquées par un esprit grave et ascétique ; elles ont comme un reflet de l'obscurité sévère et silencieuse du cloître. Pour mieux réagir contre le flot montant de la Renaissance, qui en était venue à glorifier la beauté du corps, ils prennent plaisir à représenter des tortures et les souffrances.

L'École Espagnole proscrit impitoyablement le nu, une des éclosions malsaines du paganisme. Contrainte de représenter des robes de bure, des armures de chevaliers, des uniformes de cour, elle eut besoin « de regarder de plus près aux mérites de l'exécution, aux qualités de la touche, aux variétés et aux vérités du coloris, parce que les objets inanimés n'offriraient aucune saveur, s'ils n'étaient pas imités avec soin, avec précision et délicatesse, rendus de façon à intéresser au moins le regard, et reproduits avec l'attribut qui les caractérise le plus et les particularise le mieux : la couleur. Par le seul dessin, on peut fort bien exprimer ce qui se passe dans l'âme ; mais les corps inertes ne sauraient être bien imités que par la couleur (1). »

Nous venons de donner l'explication de la prédominance de la touche et du coloris, dans l'École Espagnole.

M. Charles Blanc a fort spirituellement résumé les caractères de cette grande et forte École : « L'art de l'Espagne, écrit-il, ressemble à ce monument de l'Escurial, duquel on dit que c'était un palais, un monastère et une prison. La peinture y présente, en effet, trois physionomies correspondantes. On y remarque la foi

(1) M. Charles Blanc, *Introd. École Espagnole.*

religieuse, qui engendre l'expression, le goût de la terreur, d'où naît le côté dramatique, et un sentiment fier de la réalité, d'où procède l'excellence de l'exécution (1). »

(1) *Introduction, École Espagnole.*

COURONNEMENT DE LA VIERGE,
par VÉLASQUEZ.

I. — VÉLASQUEZ.

UN peintre venait d'achever le portrait du grand amiral de Castille, Don Adrian Pulido Puréja. Philippe IV entre dans l'atelier, et, apercevant le portrait de l'amiral : « Que faites-vous là, dit-il, s'adressant au tableau ; est-ce ainsi que vous exécutez mes ordres ? N'est-ce pas à vous que j'ai confié l'honneur de mon pavillon ? » Puis, soudain, se retournant du côté du maître, impassible et étonné, à son chevalet : « Mon fils, dit le roi, vous m'avez trompé. » Hommage le plus flatteur, mais aussi le plus sincère, rendu à un génie, qui ne voyait, dans la

peinture, qu'un moyen de recommencer, en quelque sorte, la création.

Cet artiste incomparable, pour le portrait, se nommait Don Diégo Rodriguez de Silva y Velasquez, né à Séville, en 1599. Il eut pour premier maître Herrera le Vieux, homme terrible, rude, et dont le pinceau s'harmonisait avec le caractère. Ses rapports, avec sa famille et avec ses élèves, portaient la marque d'une espèce de sauvagerie. Vélasquez le quitta, pour entrer dans l'atelier de François Pacheco, bon peintre, écrivain, poète. Le nouvel intérieur contrastait étrangement avec l'ancien ; le maître, qu'il y avait trouvé, était aussi sage et retenu que l'autre était emporté. Un auteur, Palemino, appelle sa maison « prison dorée de la peinture, *carcel dorado dell'arte.* » C'était le rendez-vous de tous les beaux esprits de Séville. On y rencontrait Herrera *le Divin*, auteur d'un traité sur la peinture, François Quevédo de Villégas, poète ingénieux, et l'immortel auteur de *Don Quichotte de la Manche*, Miguel de Cervantès Saavédra. Pour un peintre, grandir en pareille compagnie, c'est une fortune.

Pacheco prit son élève en amitié, et Vélasquez épousa sa fille, dona Juana.

En général, ce que les artistes admirent, dans les autres, c'est une portion d'eux-mêmes. Le futur maître emprunta à Herrera sa puissante et hardie manière, puis forma son esprit chez Pacheco, au contact de cette intelligence, si merveilleusement cultivée.

« L'idéal ne fut jamais le domaine des peintres espagnols, et, par idéal, j'entends ici le haut style. Expri-

mer la passion, surprendre la réalité, faire palpiter la vie, ce fut le lot de cette forte École. En ce genre, Don Diégo y Vélasquez était le plus espagnol de tous les peintres... Son maître favori, celui qu'il plaçait au-dessus de Pacheco et de Herrera le Vieux, c'était la nature (1). »

Il avait pris à son service un jeune paysan, qui ne le quittait point. Il prenait plaisir à l'étudier, dans ses moindres gestes, étudiant, sur sa physionomie, les expressions de gaieté ou de tristesse, d'attention ou d'indifférence, de plaisir ou de crainte, que provoquent les moindres accidents de la vie. Par ses études d'observation, Vélasquez arriva à représenter si bien la nature que, dans son fameux *Marchand d'eau de Séville*, si frappante est la vérité, que le spectateur éprouve jusqu'aux sensations du gosier. Cet homme du peuple, qui boit si complaisamment à la cruche du marchand, inspirerait le regret de ne pas éprouver la même soif, pour avoir le plaisir de l'étancher ainsi. Dans un autre genre, le tableau des *Buveurs* n'est pas moins saisissant. Ces cinq ou six bandits rient d'un si gros rire, rire si ouvert, si franc, qu'on se surprend à faire comme eux.

Un tel talent lui ouvrit bientôt les portes de la cour. Le chanoine Fonséca, un de ses compatriotes, lui ménagea cette entrée. Vélasquez avait fait le portrait du chanoine, d'une ressemblance si parfaite qu'on aurait dit le reflet d'un miroir; la cour vit ce chef-d'œuvre, et, le jour même, le peintre y était admis, puis recevait,

(1) M. Charles Blanc, *Hist. des Peintres, École Espagnole.*

de Philippe IV, la commande de son portrait. Dans ce travail, il a su atteindre les limites possibles de l'illusion.

Rubens, étant venu à Madrid, fit connaissance de Vélasquez, et lui conseilla de voir Rome. Le 10 août 1629, le maître s embarquait, à Barcelone, sur le vaisseau du marquis de Spinola. Il se rend d'abord à Venise. Titien, Véronèse, le Tintoret l'enchantent. Grâce aux ordres envoyés par le duc d'Olivarès, aux représentants de l'Espagne, partout il se voit magnifiquement reçu. Urbain VIII voulut qu'il prît son logement au Vatican ; et toutes les clefs des appartements, ornés de peintures, lui furent gracieusement livrées.

Il fit le portrait d'Innocent X ; ce fut un triomphe, rappelant celui des fameux portraits de Léon X, par Raphaël, et de Paul III, par le Titien.

Philippe IV, désireux d'établir, à Madrid, une Académie publique des Beaux-Arts, avait chargé Vélasquez de parcourir l'Italie et d'en rapporter tout ce qui paraîtrait devoir fixer son choix. A son retour, il présenta au monarque douze toiles, commandées aux douze meilleurs peintres des Écoles italiennes : Le Guide, le Dominiquin, Lanfranc, Joseph d'Arpina, dit le Josépin, Pierre de Cortone, le Guerchin, Valentin Colombo, André Sacchi, le Poussin, le cavalier Massimo, Horace Gentileschi, Joachim Sandrart.

Philippe IV combla l'illustre maître d'honneurs et de présents. Montrant au roi une toile, où la famille royale figurait, Vélasquez lui demanda s'il n'y manquait plus rien. « Encore une chose, » dit Philippe IV, et, prenant la palette, des mains du peintre, il ajouta, sur la

poitrine de l'artiste, représenté sur le tableau, la croix de l'Ordre de Saint-Jacques. Cette croix est restée, telle que la peignit la main royale.

Vélasquez mourut, le 7 août 1660. Les grands d'Espagne, la cour, les chevaliers de tous les Ordres, assistèrent à ses funérailles. Sa veuve mourut de douleur, sept jours après. On l'enterra, à côté de lui, dans l'église San-Juan.

Voici comment M. Charles Blanc résume le caractère artistique de ce coloriste, vrai jusqu'au sublime. « Vélasquez n'a vu dans les cieux que des hommes, et, dans les hommes que des Espagnols, c'est-à-dire des figures se mouvant sous l'empire des passions, à la clarté du soleil. Sa peinture a donc manqué de style ; mais, en revanche, elle est remplie de caractère ; et ce caractère c'est la vérité (1). »

Nous aimons mieux dire : « Peintre de la vérité et de la nature, sous ce rapport, Vélasquez est sans égal ; son dessin est d'une pureté irréprochable, il se joue des difficultés de la forme comme de celles de la lumière ;... pour l'entente de la différence des plans, la distribution de la lumière, la perspective linéaire et aérienne, il poussa ces diverses qualités jusqu'à la perfection. On ne peut lui faire aucun reproche, car tout ce que l'étude peut faire acquérir, il le posséda au plus haut degré ; ce qui lui manque ne dépendit pas de lui : l'imagination, la force de conception, la profondeur de pensée, le sentiment, l'expression, sont des dons du ciel, qu'aucune science humaine ne saurait enseigner (2). »

(1) *Hist. des Peintres.*
(2) Siret, *Dict. historique des Peintres.*

Nous avons de ce maître.

BARCELONE : *Vierge allaitant l'Enfant Jésus.*
MADRID : *Couronnement de la Vierge.*
St-PÉTERSBOURG : *La Vierge auprès de saint Joseph mourant.*

VIERGE DE MORALÈS.

II. — MORALÈS.

TOUJOURS catholique, en face du Maure, qui veut planter le Croissant sur son sol, comme elle le sera, plus tard, devant les idées nouvelles, semées par la Réforme, l'Espagne se mura dans ses croyances, pour résister aux influences de la Renaissance mythologique. Cette résistance, contre le sensualisme, imprégnera davantage encore l'art espagnol, de ce mysticisme austère, qui était déjà sa marque. Comme protestation, il s'immobilisera, pour ainsi dire, dans la représentation des scènes pieuses. Du reste, l'École Espagnole, plus que nulle autre, s'est inspirée de la formule de Pacheco : « La mission de l'art chrétien est de porter les hommes à la piété et de les conduire vers Dieu. Et souvent ce grand art a produit de plus puissants effets, pour la conversion des pécheurs, que la parole du prêtre (1). »

L'artiste chrétien, en Espagne, se fit donc l'auxiliaire du prêtre. Aussi, bon nombre des maîtres, comprenant leur sublime mission, se préparaient au travail par la prière et le jeûne. Dieu, parfois, se plaisait à les récompenser, par des extases ou des apparitions, comme cela arriva à Joanès, à Valence, à Luis de Vargas, à Séville.

Luis de Moralès fut le maître le plus spiritualiste et le plus austère de l'École Espagnole. Il naquit, à Badajoz, capitale de l'Estramadure, en 1509. On ignore quelle fut sa famille, sa jeunesse ; même silence de l'histoire, sur le nom de son maître.

(1) *Arte della Pintura, L. III.*

L'expression mélancolique et puissamment sentie de ses figures, la grave simplicité de ses compositions, le fini de ses détails, les plis rigides de ses draperies, rappellent les maîtres des Écoles Flamande et Allemande, dont quelques tableaux étaient très connus en Espagne.

A l'église de la Conception, de Badajoz, est une Vierge, dont le divin Enfant tient un oiseau, attaché au bout d'un fil. C'est une production de son premier âge, car, plus tard, il ne peindra plus que la Vierge soutenant le Christ mort, le Christ à la colonne, ou bien l'*Ecce Homo.*

Dans ces divers sujets, ressort une recherche exquise à parfaire les chevelures : « On est tenté de souffler dessus, » selon la remarque de Palomino. Le soin qu'il met aussi, à rendre les gouttelettes du sang divin ou les larmes de Marie, donne à ses tableaux un charme tout particulier.

Presque toute sa vie se passa à Badajoz, et l'estime de ses concitoyens fut telle que, de son vivant, ils donnèrent son nom à la rue qu'il habitait.

Philippe II, qui voulait décorer l'Escurial, manda auprès de lui Moralès. Celui-ci se départit de sa simplicité habituelle, et, l'Espagnol reprenant sur le chrétien, il parut, à la cour, dans l'apparat d'un grand seigneur. Sa venue excita les railleries, méritées du reste, des courtisans, et déplut au roi, qui ne commanda qu'un seul tableau, le *Christ montant au Calvaire*, donné à San Geronimo de Madrid ; puis fit payer au peintre ses frais de route et le congédia.

Moralès, profondément blessé, dans son amour-propre, découragé, éprouva de grandes altérations dans sa santé. Sa vue s'affaiblit, ses mains tremblèrent, et il devint inhabile à tenir un pinceau. La vieillesse, survenant, amena, pour le pauvre peintre, le plus affreux dénûment.

Quelques années après, en 1581, Philippe II revenait de Portugal et passait par Badajoz. Le maître se plaça sur le passage du monarque, qui s'arrêta, ému de pitié : « Vous êtes bien vieux, Moralès, dit le roi. — Oui, sire, et bien pauvre. » Sur le champ, il recevait une pension de trois cents ducats. Il n'en devait pas jouir fort longtemps ; sa mort arriva, en 1586.

Moralès peignait avec une patiente lenteur. La plus belle de ses compositions est à San Isidro el Real, de Madrid : le *Christ à la colonne*, qu'on ne peut voir qu'avec des cierges. La souffrance physique du Christ, sa divine résignation, le miséricordieux pardon donné à saint Pierre, la douleur de l'apôtre, sont merveilleusement rendus ; l'effet est saisissant.

L'expression surhumaine de cette toile justifie le surnom d'*El Divino*, donné à son auteur.

M. T. Toré, dans une étude sur la peinture espagnole, décrit un des beaux tableaux de Moralès, appartenant à la galerie Soult : « La Mère de douleurs représente la Vierge à mi-corps, tenant dans ses bras le Christ mort. La mort est merveilleusement rendue, sur les traits glacés du Christ, mais la face divine a conservé un calme inaltérable, qui révèle la résurrection ; la douleur de la Vierge Mère est si solennelle et si in-

time qu'on s'arrête à rêver devant ce grand drame de souffrance et d'amour (1). »

M. Siret caractérise, en ces mots, Moralès : « Dessin de la plus austère correction ; anatomie savante ; dégradation parfaite des teintes ; fini inimitable dans les barbes et les cheveux, qui n'en font pas moins du bel effet ; beaucoup d'énergie ; excellait à représenter sur les traits les passions de l'âme ; on peut dire qu'il est le peintre du sentiment, de l'expression et du fini le plus parfait (2). »

Nous avons de ce maître :

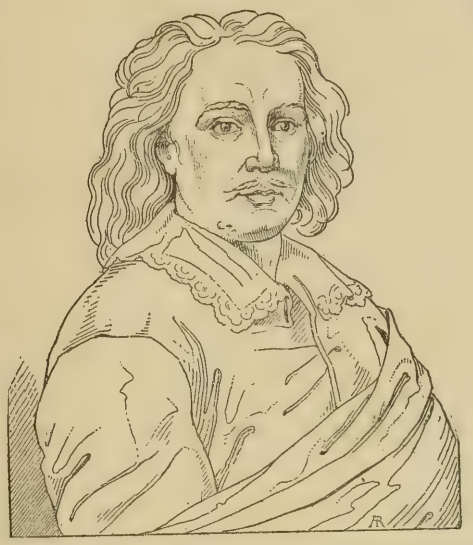
MADRID. Musée royal : *la Vierge de douleurs ; — la Vierge et l'Enfant.*

St-PÉTERSBOURG, Musée : *Mater dolorosa ; — la Vierge et l'Enfant Jésus.*

(1) *Revue de Paris, 1835.*
(2) *Dictionnaire historique des peintres.*

SAINTE FAMILLE, LA MADONE AU PETIT CHIEN,
par MURILLO.

III. — MURILLO.



Murillo est né, à Séville, en 1618. Que n'ajoutera-t-il point, par ses merveilleuses peintures, ce maître illustre, à la gloire d'une ville, dont on se plaisait déjà à dire : « *Che non a vista Sevilla non a vista maravilla.* »

Il fut d'abord élevé à l'école de Juan del Castillo, son oncle, profondément imbu des traditions florentines. Cet oncle étant parti pour Cadix, l'enfant resta seul et sans guide. Alors, pour vivre, il se mit à peindre une pacotille de peintures, qu'il vendait à la foire de Séville, car il s'en faisait un grand commerce avec l'Amérique.

Mais bientôt un nouvel horizon allait s'ouvrir devant lui. Un condisciple, de l'atelier de Juan del Castillo, Petro de Moya, arriva de Londres, à Séville. Il avait travaillé, en Angleterre, sous Van Dyck, et il professait un culte passionné pour le maître flamand. La vue des peintures de Moya fut toute une révélation, pour le génie de Murillo. Il comprit combien était dangereuse, dure à l'œil et contraire à la nature, l'importance exagérée du contour ; il comprit que l'air, en enveloppant les lignes, les estompe, les laisse tourner et fuir. Lui aussi voulut voyager, et si Van Dyck, sur ces entrefaites, n'était venu à mourir, Murillo serait parti pour l'Angleterre. Voyager est un beau rêve ; pour lui, c'était malheureusement un vrai château en Espagne, car l'argent manquait.

Le besoin rend industrieux. Le jeune peintre, avec quelques petites ressources, qu'il s'est procurées, achète de la toile, la divise en carrés, et, sur ces carrés, peint des images, fleurs, moines, nature morte, puis vend le tout à un armateur. Il a, dès lors, quelque argent ; avec ce léger viatique, il part et arrive à Madrid, en 1643. Il comptait sa vingt-cinquième année.

Vélasquez était en honneur. Il accueille bien son compatriote ; par sa protection, les musées lui sont ouverts. Devant de pareils chefs-d'œuvre, tous les projets de voyage sont vite oubliés ; il restera. Il profita de ce séjour, pour étudier Rubens, Titien, Van Dyck, Ribera, Vélasquez, et, quand il revint à Séville, on put voir, dans Murillo, une originalité fondue de ces divers styles. Mais peu à peu, ces emprunts disparaissent, et le

maître se montre, avec un cachet essentiellement personnel.

Cet homme étonnant sut parcourir toute l'échelle de la création, l'idéalisme, le réalisme et le mysticisme, et toujours en maître. Profondément observateur, sur le chemin de la paroisse Santa-Cruz, sa demeure, au couvent des Capucins, situé hors des murs, et où il travailla longtemps, il ne perdait rien de ce qui s'offrait à ses regards. Sans voyager, il savait faire les études les plus variées. Cet esprit d'observation nous montre comment le même pinceau pouvait si bien rendre l'extase du moine ou les haillons du gueux superbe. Il eut aussi, suivant l'heureuse expression de Morotin, « *le talent de peindre l'air.* »

Murillo occupait la première place, dans Séville. Tous voulaient avoir des Madones, de sa main. Il multiplia et varia le sujet, si cher à son cœur, de l'Immaculée-Conception. « On eût dit que ce mystère éclairait continuellement son imagination. La Vierge ravie lui apparaissait toujours vêtue de blanc et de bleu, unissant les deux couleurs de la pureté et du ciel (1). »

Jamais il ne peignit la Vierge pieds nus ; cette nudité, inaperçue ailleurs, et essentiellement contraire aux traditions de l'art chrétien, aurait scandalisé, en Andalousie. « L'Enfant Jésus est supérieur aux Madones. On croit voir, autour de sa tête, une auréole, que le peintre n'a pas cru devoir figurer ; sa belle tête s'illumine, son regard ouvert, pénétrant, à la fois vif et doux, lance des éclairs de génie, et il paraît si grand, même dans

(1) M. Charles Blanc, *Hist. des Peintres, École Espagnole.*

la tranquillité du sommeil, qu'on se sent averti de la présence d'un Dieu. Il n'est pas jusqu'à la figure vulgaire du charpentier, jusqu'à la figure mondaine de la Vierge, qui ne fassent ressortir la distinction de l'Enfant et n'indiquent sa naturelle grandeur. Les détails de la vie pauvre, au sein de laquelle fut élevé le Christ, ajoutent encore à l'effet, et ils servent de contraste à une noblesse qui, peut-être, n'aurait pas autant de caractère dans un autre milieu, car elle me semble singulièrement relevée par la trivialité même des détails qui l'environnent. Chez Raphaël, dit un de nos critiques, la Vierge est plus vierge ; chez Murillo, l'Enfant-Dieu est plus Dieu (1). »

Caractère aimable et doux, Murillo était cependant prompt à s'irriter. Il vivait en excellente amitié, avec un fameux paysagiste, Iriarte qui, au dire de Murillo, faisait le paysage d'inspiration divine. Iriarte exécutait les fonds de Murillo, y mettait de beaux arbres, un léger feuillage, des sites riants ou sauvages, des eaux limpides, des lointains vaporeux. Murillo venait ensuite enrichir, de jolies figures, les paysages d'Iriarte. Une querelle surgit, un jour, pour savoir qui commencerait un tableau, qu'un armateur a commandé, au paysagiste, mais comptant sur l'alliance habituelle des deux amis. Murillo eut un moment d'humeur, prit sa palette et, d'un seul coup, fit paysage et figures. L'acheteur fut ravi ; Murillo venait de se révéler paysagiste, à l'égal de Rubens.

(1) Thoré, *Études sur la Peinture, École Espagnole.* — Charles Blanc, *Histoire des Peintres.*

Murillo fut, par excellence, un peintre religieux, et il faisait passer dans ses tableaux toute la poésie de son âme de croyant. Il aimait à s'abandonner aux rêveries religieuses, dans un coin de l'église, plongée dans les mystères du crépuscule. On l'y rencontrait souvent, en méditation et en prière.

Pendant qu'il faisait, à Cadix, son tableau des *Fiançailles de sainte Catherine*, destiné au grand autel des Capucins, il tomba de l'échafaudage et se blessa. Le reste de sa vie s'écoula, à Séville, dans la souffrance et la prière. Vers les derniers temps, chaque jour, il se faisait conduire à Santa-Cruz, et passait de longues heures, en prière, devant la fameuse *Descente de croix* de Pedro Campana. Un soir, le sacristain, voulant fermer plutôt qu'à l'ordinaire, demanda à Murillo pourquoi il restait si longtemps immobile, en cette chapelle. « J'attends, répondit-il, que ces pieux serviteurs aient fini de descendre le Seigneur de la croix. » Dans son testament, il demanda à être enterré au pied du tombeau de Campana. Il mourut, le 3 avril 1682.

Les lignes suivantes nous révéleront, mieux encore, les qualités de ce grand maître : « Doué d'une imagination brillante, féconde, inépuisable, de sentiments tendres, pleins de délicatesse, et parfois même d'exaltation, Murillo affectionnait avant tout les compositions religieuses, où l'on entre si bien dans le domaine de l'idéal ; ses têtes de Christ sont inimitables... Murillo, en avançant en âge, ne changea point de manière ; seulement, dès le commencement de sa grande carrière, il en adopta trois différentes, qu'il employa tour à tour et

que ses compagnons nommèrent : *froide*, *chaude* et *vaporeuse* ; la première se retrouve dans les sujets familiers, les tableaux de genre, les mendiants, etc.; la troisième, si propre à représenter les miracles et les mystères, a été portée, par Murillo, jusqu'à la perfection ; la seconde est celle qu'il affectionnait le plus : « c'est celle qu'il employait dans la plupart de ses sujets religieux, et qui leur donne cet effet magique, résultant de l'opposition de la lumière du jour avec la lumière céleste ; ses apparitions surpassent ce que l'imagination peut concevoir.. On respire partout la divine poésie, dans les œuvres de ce grand maître. Une ordonnance grandiose et magnifique, un style plein d'énergie et de vérité, un dessin aussi pur que hardi, un coloris que nul n'a su imiter, voilà les principales qualités du grand artiste, qui peignait tous les genres, avec une égale perfection, et qui mérita que le nom de Murillo fût placé à côté de ceux des rois de la peinture (1). »

Nous avons de ce maître :

MADRID,	Musée royal : *la Sainte Famille au petit chien ; — deux Annonciations.*
PARIS,	Musée du Louvre : *la Vierge au chapelet ; — la Conception ; — la Sainte Famille. — La Conception :* ce tableau a été payé 615. 300 francs, à la vente de la collection du maréchal Soult, en mai 1852.
DRESDE,	Galerie royale : *la Vierge et l'Enfant Jésus.*
St-PÉTERSBOURG,	Musée de l'Ermitage : *Assomption ; — Repos en Égypte.*

(1) Siret, *Dict. historique des Peintres.*

COLLECTIONS PARTICULIÈRES, M. Pourtalès Gorgier, Paris, : *la Vierge et l'Enfant Jésus ;*
M. Delessert : *Sainte Famille.*
Stafford-Housse, Angleterre : *une Sainte Famille.*
Lord Ashburton : *la Vierge dans une loire.*
Sire Thomas Baring, à Strallon : *une Conception ; — une Sainte Famille.*
M. Miles à Leigt-Court : *la Vierge et l'Enfant Jésus.*

Ecole Allemande

Maîtres de l'École Allemande qui ont peint la Sainte Vierge.

Wilhem de Herle 1320-1378
Stephan Lochner 1390-1451
Martin Schonganer 1440-1488
Hans Schülein 1458-1502
Martin Schaffner 1499-1540
Michel Wohlgemuth 1434-1519
Jean-Barthélemy Zeitblom 1440-1520
Mathieu Grunewald 1452-1530
Hans Holbein, le père 1460-1518
Hans Baldung 1470-1552
Albert Dürer 1471-1528
Lucas Sander, dit Cranach, le vieux 1472-1553
Hans Burgkmaier 1472-1559
Nicolas Manuel, dit Deutsch 1484-1530
Hans Schauffelein 1492-1540
Jean Holbein, le jeune 1498-1554
Henri Aldegrever 1502-1562
Jean Rottenhammer 1564-1623
Adam Elzheimer 1574-1620
Diétrich 1712-1774
Raphaël Mengs 1728-1779
Pierre Cornélius 1783-1867
Frédéric de Schadow 1789-1862

Jean-Frédéric Overbeck 1789-1869
Charles Regas 1794-1854
Jules Schnarr de Karolsfeld 1794-1852
Henri-Marie de Hess 1798-1863

Caractère et Style de l'École.

LA croix et l'épée introduisirent l'art chrétien sur les terres barbares de la Germanie ; la croix, c'est saint Colomban qui l'apportait, des rivages de l'Irlande, et Charlemagne fut l'épée conquérante et victorieuse de ces contrées. Les pays devenus chrétiens se couvrirent d'églises, et le puissant empereur, par un de ses capitulaires, prescrivit de les couvrir de peintures murales.

Déjà, dans la décoration de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle et des palais impériaux, l'exemple avait été donné. De ces anciennes peintures, il ne nous reste que quelques fragments, reproduits sur des évangéliaires de l'époque.

Ces premiers maîtres, est-il besoin de le dire, étaient byzantins. Quand Nicéphore donna sa fille Théophanie, en mariage, à Othon II, des artistes de Constantinople accompagnèrent la jeune princesse, en Allemagne. A la mort de son époux, en 990, Théophanie se transportait à Cologne, avec ses compatriotes, et y établissait une École, qui devint célèbre, un jour.

Pendant longtemps encore, l'histoire de l'art, en Allemagne, se confondra avec l'histoire de l'art, dans tout le monde latin. « C'est ainsi que la seule différence marquante, qu'on puisse signaler, entre les Allemands et les Français, est la préférence donnée à la

couleur verte, par ceux-là, et à l'azur, par nos compatriotes (1). »

Dans les premières peintures religieuses, on respecta les types consacrés; tout, l'Enfant Jésus, le Christ en croix, était entièrement vêtu.

Les guerres qui suivirent la mort de Charlemagne, les terreurs de l'an mil, paralysèrent tout mouvement artistique ; et quand la période du terrible millénaire, heureusement franchie, put entr'ouvrir à la société de larges et lointains horizons, de nombreuses églises s'élevèrent, et, la fresque ne satisfaisant pas des esprits amoureux du faste et de la richesse, on employa la tapisserie, pour la décoration du chœur et même de tout le pourtour de la cathédrale.

L'introduction du gothique, dans l'art chrétien, devait, ce semble, être, pour le relèvement de la peinture, un gage d'espérance. Il n'en fut rien encore ; « sur leurs murs, partout troués d'étincelantes verrières, il n'est point de surface où la fresque puisse se développer (2). »

Les guerres, qui ensanglantèrent l'Allemagne, ne lui permirent pas d'entrer dans la voie du progrès, tracée, à son génie rêveur, par la Flandre.

« Cependant, vers la fin du siècle, nous trouvons, à Cologne, une École véritablement nationale et un maître d'un talent supérieur. Inconnu, quant à tous les détails de son existence et de sa personnalité, il n'a laissé à l'histoire que le nom de Wilhem, mais ses œuvres nous sont restées et son style lui a survécu,

(1) *Hist. des Peintres. Introd. École Allemande.*
(2) Id.

dans une École célèbre. Il a su exprimer, avec une exquise tendresse, la quiétude des âmes religieuses et la sereine extase des bienheureux. Sa couleur est harmonieuse, ses tons sont habilement dégradés, la morbidesse des chairs est convenablement rendue. La structure anatomique de la figure humaine est, par contre, assez défectueuse ; il faut passer sur cette ignorance, pour goûter pleinement le charme pénétrant et doux qui s'exhale de ses œuvres ; Wilhem, et l'École Colonaise, qu'il a fondée, sont dégagés de toute influence étrangère et représentent, d'une façon bien pure et bien fidèle, le génie de l'art allemand. L'Allemagne, qui n'a point d'antiquité païenne ni ces clémences d'un ciel favorable au sensualisme, restera plus longtemps fidèle au symbolisme religieux ; et si, ouvrant la porte aux influences du dehors, elle en perd, un jour, l'inspiration, Overbeck saura la retrouver et renouer les traditions qui descendent des vieux maîtres de Cologne (1).

Les deux génies, les plus élevés de l'École Allemande, sont Dürer et Holbein. A eux deux, ils sont, on pourrait dire, l'École Allemande tout entière.

La Réforme et les longues guerres enfantées par elle, sur le sol germanique, forcèrent à prendre le chemin de l'exil un grand nombre de jeunes artistes, et l'École resta inféconde. De généreux efforts ont été faits, au début de ce siècle, pour lui rendre ses premières gloires : les noms d'Overbeck et de Cornélius nous disent les germes de vitalité qu'elle conservait encore, et une École qui donne de tels maîtres peut être saluée comme un phare de salut, pour l'art chrétien régénéré.

(1) *Hist. des Peintres.*

I. — DÜRER.

ALBERT Dürer, en qui se résume tout le génie de l'Allemagne, naquit, à Nuremberg, le 20 mai 1471. Son père, originaire de la Pannonie, exerçait, avec une réputation bien méritée, la profession d'orfévre et même de graveur. Ce fut la première école du jeune artiste.

Mais il se sentait appelé ailleurs. « Ayant déjà appris, » dit-il, dans l'histoire qu'il nous a laissée de sa vie, » ayant appris à faire de jolis ouvrages d'orfévrerie, je » me sentis plus de penchant pour la peinture que pour » la profession d'orfévre. J'en parlai à mon père, qui

LA VIERGE AU SINGE, de DURER,
Le singe enchaîné et l'oiseau de proie entre les mains de l'Enfant Jésus symbolisent le démon vaincu.

» en était fâché, car il regrettait le temps que j'avais
» passé à l'apprentissage de l'orfèvrerie. Pourtant il
» accomplit mon désir, et, en l'an 1486, le jour de saint
» André, mon père me mit en condition, chez Michel
» Wohlgemuth, pour trois ans. »

La nature l'avait richement doué, et des dons de l'esprit, et même des dons extérieurs. Il avait une taille remarquable, l'œil brillant, une abondante chevelure, des traits d'une régularité majestueuse. La svelte élégance de son cou, une large poitrine, des mains et des doigts d'une extrême finesse, achevaient d'en faire un homme accompli, au point de vue du beau. Son historien aime à ajouter qu'il en était naturellement fier, mais d'une fierté naïve, qui se présentait, chez lui, comme une des formes de son amour pour les œuvres de Dieu.

Le cœur et l'esprit ne le cédaient en rien à ces qualités. Il était plein de bonté, pour tout le monde, et d'une inaltérable douceur. Sa conversation révélait les plus profondes connaissances, dans les sciences mathématiques et naturelles, dans la géométrie et l'architecture surtout ; aussi ses auditeurs redoutaient-ils le moment où il cesserait de parler. Les plus grands personnages, gagnés par les nobles manières de l'artiste, se plaisaient à l'entretenir familièrement. Parmi ces derniers, on nomme Ferdinand, roi de Bohême, et Maximilien, empereur d'Allemagne. Celui-ci employait, tour à tour, le burin et le pinceau de Dürer. Un jour, le maître dessinait, sur un mur, un immense sujet. L'échelle étant trop courte, l'empereur pria un des nobles seigneurs, qui l'entouraient, de la soutenir, afin que le peintre pût

parvenir au faîte, sans péril. Le seigneur se crut offensé et refusa de rendre ce léger service : « Vous êtes noble » de race, lui dit l'empereur irrité, mon peintre a la » noblesse du génie. » Et, pour montrer qu'il était plus aisé de faire un noble qu'un grand artiste, Maximilien anoblit Dürer, lui donnant, pour armoiries, un blason qui devint, plus tard, celui de toutes les sociétés de peinture.

Albert Dürer voulut voir l'Italie. Il y passa quatre années. Comme il arrive en pareille circonstance, la médiocrité jalouse lui suscita mille tracasseries, surtout à Venise ; mais, en revanche, il se lia d'amitié avec Jean Bellini.

La Néerlande l'attirait. Anvers lui fit de somptueuses fêtes. Des banquets étaient donnés en son honneur, et on l'accompagnait chez lui, à la lumière des torches. Gand, Bruges lui firent le même accueil, accueil royal. Mais, sous ses pas de triomphateur, il allait rencontrer ces perfides embûches, que dresse toujours l'envie. Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas pour Charles-Quint, grâce à ces fourbes intrigues, n'eut pour l'artiste que superbe dédain, dont il sut bien se venger, en écrivant, sur son carnet de voyage, ces lignes indignées : « Dans toutes mes transactions, durant mon » séjour aux Pays-Bas, dans toutes mes dépenses, ven- » tes et autres affaires, dans tous mes rapports avec les » hautes et basses classes, j'ai été lésé, spécialement » par Madame Marguerite d'Autriche, qui ne m'a rien » donné, en échange de mes présents et de mes tra- » vaux. »

Le roi de Danemarck, Christian II, l'invita, un jour, à un dîner de souverains ; l'empereur Charles-Quint, Marguerite d'Autriche, la reine d'Espagne, y assistaient. Aucun de ces personnages ne daigna adresser la parole au noble convive, dont la présence donnait à cette table un si beau reflet. Indigné, Albert Dürer alla revoir son Allemagne, et quitta la Belgique.

Sans vouloir pénétrer dans le sombre intérieur, qu'un mariage, mal assorti, au point de vue des caractères, avait fait à Dürer, disons toutefois, qu'à son retour, il le trouva plus triste que jamais. Agnès Frey devenait, chaque jour, plus acariâtre. Torturée par une crainte ridicule de la misère, la femme avare poursuivait, de ses cris insensés, le patient graveur. Non contente de le surveiller, d'un regard impérieux, de lui demander ce qu'elle deviendrait, si le sort la condamnait au veuvage, elle éloignait encore les amis qui auraient pu le distraire et le consoler. Le vieux peintre se sentait lentement dépérir, dans l'abandon, l'ennui, le désespoir. Quelquefois même, sa raison semblait s'égarer. Il succomba, le 6 avril 1528.

« Albert Dürer passe, avec raison, pour le chef de l'École Germanique. En lui se caractérise, se résume, se personnifie tout le génie de l'Allemagne. Des évènements historiques, nés des grands combats du Protestantisme, la guerre des Paysans, la guerre de Trente Ans, ne permirent pas à l'Allemagne de parcourir le cercle entier de l'art, sur les traces lumineuses du peintre de Nuremberg. Elle fit, en chemin, une halte, qui dura deux siècles, de sorte que l'œuvre d'Albert Dürer

demeura l'expression la plus haute, l'empreinte la plus profonde de l'art allemand, et, pour ainsi dire, sa médaille la mieux frappée (1). »

Le maître allemand nous a laissé divers traités, pleins de science. Le plus célèbre est celui des *Proportions du corps humain.* Il y admet le fameux système, qu'un philosophe développera, plus tard, avec beaucoup d'esprit, à savoir que la nature a mis, jusque dans ses difformités, un certain accord ; que la laideur même est harmonieuse. Voilà comment il comprenait la laideur ; quant à la beauté, écoutons ce qui a été écrit de ce grand artiste : « Le goût si profondément germanique d'Albert Dürer l'a éloigné de la vraie beauté, de cette perfection harmonieuse qui est de tous les pays, comme de tous les temps, et qui exerce un empire universel. Quelquefois, il est vrai, notamment dans ses Apôtres, il a touché au sublime. Si aucun peintre n'exprima la douleur avec autant de profondeur et d'énergie que l'a fait Dürer, dans le sujet de la Passion, qu'il a recommencé jusqu'à trois fois, personne n'eut plus de grâce et de tendresse qu'il n'en montra dans sa *Vie de la Vierge.*

» Il semble, à en juger par ses dernières peintures, que Dürer ait, un instant, rêvé le mariage de l'art gothique avec l'art italien. Tandis que Luther rompait avec Rome, Dürer tendait la main à Raphaël.

» A cela près, le peintre est trop allemand. On demeure surpris devant ses types étranges, devant ses attitudes pensives et singulières, et ses draperies ne

(1) *Hist. des Peintres,* Charles Blanc.

sont pas moins étonnantes que la race de ses personnages. Il les dispose, en grandes masses, et les brise, en une multitude de petits plis anguleux, qui leur donnent le plus souvent l'aspect du métal... Enfin, chaque élément de ses œuvres trahit l'homme du Nord, qui, composant sa vie de prose naïve et de vague poésie, aime à s'élever, du monde réel, dans le royaume des songes (1). »

Peintre, graveur, architecte, géomètre, écrivain, Albert Dürer sut encore manier le ciseau du statuaire et le burin de l'orfèvre. Dans presque toutes les villes d'Allemagne, on montre au voyageur des sculptures en ronde bosse et des médaillons, qui passent pour être de sa main.

Nous avons de ce maître :

VIENNE, Belvédère : *Vierge à la poire.*

MUNICH, Pinacothèque: *Vierge éplorée au pied de la croix ; — Vierge au pied de la croix : — Vierge mourante.*

PRAGUE : Vierge couronnée par deux anges, connue sous le nom de *Tableau aux couronnes de roses.*

Ces sujets sont des peintures. Parmi les nombreuses gravures de Dürer, nous trouvons dix-sept sujets de Vierge ; la *Vierge au singe* en fait partie, Le singe enchaîné, doit, dans la pensée du maître, représenter le démon, que plusieurs saints Pères désignent sous ce nom : *Simius Dei.* Même allusion aussi, dans l'oiseau de proie, à la main de l'enfant Jésus. Dans ses gravures sur bois figurent *les Fiançailles de la Vierge.*

(1) *Hist. des Peintres.*

II. — HOLBEIN.

BALE revendique, comme un de ses enfants, ce grand peintre de l'École Allemande, mais la vérité historique réclame les droits d'Augsbourg. Il y naquit, en 1498. Des peintures du musée de cette ville, faites par le père d'Holbein, prouvent qu'il était à Augsbourg, à l'époque où on fait naître le jeune peintre, à Bâle. A dix-huit ans, il alla s'établir à Bâle, la ville savante de cette époque. Des imprimeries célèbres y offraient de nombreux moyens d'existence, à quiconque savait ma-

VIERGE TENANT ENTRE SES BRAS L'ENFANT MALADE DU BOURGMESTRE, par HOLBEIN.

nier un crayon. Or nul n'était plus habile que le nouveau débarqué. Holbein dessinait avec beaucoup de finesse et de précision ; précieuse aptitude pour l'illustration des livres, à laquelle il devait s'employer.

C'est à Bâle qu'il peignit, pour le bourgmestre, Jacques Meyer, la grande Madone, qui est aujourd'hui à Dresde, devant laquelle sont agenouillés, en prière, les membres de la famille Meyer, et dont nous reproduisons une partie, dans notre gravure. La Vierge, debout dans une niche, porte, sur ses cheveux d'or, une riche couronne ; elle tient l'Enfant dans ses bras, et laisse tomber un doux regard sur la famille du bourgmestre, rangée à ses pieds ; la mère et les filles, d'un côté, le père et les fils, de l'autre. « Quand on a vu ce tableau, dans la même galerie, où resplendit la Madone de Saint-Sixte, il est aussi impossible de ne pas se souvenir d'Holbein que d'oublier Raphaël. En présence de ces deux chefs-d'œuvre, nous pouvons mesurer toute la distance, qu'il y avait, au XVIe siècle, entre la peinture religieuse, telle que la concevait le génie méridional, et l'art chrétien, tel qu'il était senti, par le génie du Nord (1). »

La Madone de Holbein tient, dans ses bras, le fils, dernier-né, du bourgmestre, qui était malade, et qu'elle a guéri par sa présence, tandis que l'Enfant Jésus est venu prendre, au milieu de la famille suisse, la place de l'enfant qu'adopte sa Mère. Idée naïve et touchante, qui peint, en traits heureux, la franchise et la cordialité

(1) M. Charles Blanc, *Hist. des Peintres.*

des Allemands. Un allemand seul pouvait faire entrer tant de familiarité dans sa poésie.

Au commencement de septembre 1526, Jean Holbein quitta Bâle, pour Anvers, où il désirait voir, avant de visiter l'Angleterre, les ouvrages de Quentin Matsys. Il s'était pourvu d'une lettre, assez froide, d'Érasme à son ami Ægidius, qui était aussi l'ami de Thomas Morus. Dans cette missive, il était dit : « Le porteur des présentes est celui qui a peint mon portrait, et quoique ce soit un artiste éminent, je ne vous imposerai point la corvée d'une recommandation. S'il désire voir Quentin (Matsys), vous pourrez lui indiquer la maison de ce peintre. Les arts étant ici fort languissants, il se rend en Angleterre, avec l'espoir d'y ronger quelques petits anges (1). »

L'âme sèche du sectaire est toute dans ces lignes.

Il trouva, dans Thomas Morus, un cœur généreux ; l'accueil fut des plus bienveillants, et, pendant dix-huit mois, il reçut l'hospitalité, dans sa maison de campagne de Chelsea.

Il fit le portrait de son hôte. « Le peintre n'a rien oublié, et, à travers l'enveloppe extérieure, il aperçoit l'esprit ; par des fils imperceptibles, il arrive jusqu'au fond de l'âme (2). »

Thomas Morus donna une fête à Henri VIII, pour lui présenter Holbein. Au roi, ravi des peintures, Morus offrit de choisir celles qui lui plaisaient. Henri re-

(1) Monnaies du temps d'Henri VIII..
« Qui has reddit est qui me pinxit ; ejus commendatione te non gravabo, quanquam est insignis artifex. Si cupit videre Quintinum, ejus poteris commonstrare domum. Hic artes frigent, petit Angliam ut corrodat aliquot angelottos. » —

(2) Charles Blanc.

fusa. « Je ne manquerai pas à l'avenir de bonnes peintures, répondit-il, si vous m'en cédez l'auteur. » Le peintre entra, ce jour-là, au service du roi, avec un appartement à Witehall et trente livres sterling, outre le prix de ses tableaux.

Bientôt l'artiste recevait la triste mission de peindre Catherine d'Aragon, tenant en main l'acte de son divorce.

En 1529, il voulut revoir sa patrie. Il peignit alors sa femme et ses deux enfants. Rigoureusement fidèle à la vérité, il les représenta, tels qu'il les avait trouvés, dans une situation voisine de la misère. La mère, aux yeux rougis de larmes, tient, dans ses bras, sa fille, pauvrement vêtue ; à côté est le petit garçon, dans un amaigrissement qui déchire le cœur.

La fortune de Thomas Morus venait de grandir. Nommé grand chancelier, il avait remplacé le cardinal Wolsey en disgrâce. De retour en Angleterre, Holbein reçut le contre-coup de ces faveurs. Mais le rêve fut de courte durée, et de sanglantes catastrophes vinrent l'interrompre. Son protecteur montait sur l'échafaud. Sa tristesse et sa douleur lui firent d'abord songer à retourner à Bâle ; il se laissa, à la fin, retenir par les faveurs royales.

En 1539, il repassa la mer, pour aller faire, par ordre du roi, le portrait d'Anne de Clèves, que les protestants voulaient marier avec Henri VIII. Ce portrait est au Louvre. Plus petit que nature, par une habileté du peintre, dans des proportions diminuées, il dissimule le peu d'agrément d'une personne épaisse, pesante et

dépourvue de grâce. Les charmes qu'il ne pouvait mettre sur le masque, Holbein les mit dans la délicatesse de l'exécution, dans la finesse des mains, chargées de bagues, dans la richesse du costume en velours, garni de galons d'or, et dans les perles et pierreries d'un large bonnet en drap d'or, qui rapetisse le visage et l'épâtement du nez. Tel fut l'art du maître, que le modèle, assez disgracieux en réalité, devint presque avenant dans son portrait. Trompé par la magie de cet habile pinceau, poussé aussi par Thomas Cromwell, un de ses conseillers, Henri VIII épousa Anne de Clèves. La colère royale fut grande, quand il la vit en personne ; heureusement Holbein ne fut pas atteint par l'orage ; Cromwell seul en fut victime, payant, peu de temps après, de sa tête, le succès de cette malencontreuse négociation.

Holbein mourut, en 1543, laissant, pour morceau capital de ses œuvres, la célèbre *Vierge dite du bourgmestre.*

Ecole Hollandaise

Maîtres de l'École Hollandaise qui ont peint la Sainte Vierge.

Lucas de Leyde 1494-1533.
Jean Schoorel 1495-1567.
Henri Goltzius 1558-1617
Corneille de Harlem 1562-1637
Abraham Bloemaert 1567-1647
Paul Moreelze 1571-1638
Corneille Poelenburg 1586-1660
Gérard Honthorst 1592-1666
Pierre de Laer dit le Bamboche 1595-1655
Herman Swanevelt 1600-1655
Jean Victoor 1610-1670
Paul Rembrandt 1606-1674
Jean Lievens 1607-16...
Govert Flinck 1615-1660
Gerbrant Van Eeckhout 1621-1674
Nicolas Maas 1632-1695
Gérard de Lairesse 1640-1711
Adrien Van der Werff 1659-1722
Arnold Honbraken 1660-1719
Henri Van Limborck 1680-1758
Jacques de Wit 1695-1754

Caractère et Style de l'École.

A peinture historique ou religieuse eut peu de représentants, dans l'École Hollandaise. « Cette patrie, qu'ils ont conquise avec tant de peine, cette terre, qu'ils ont trempée de leur sueur et de leur sang, les Hollandais vont en faire l'objet presque unique de leur contemplation, et les artistes vont se partager l'honneur de la peindre, sous toutes ses faces. Chacun va explorer un coin de ce domaine, cher à son cœur. Ceux-ci étudieront le paysage, le ciel, les vertes prairies, qui se perdent, au loin, dans une brume sans fin ; ceux-là représenteront la mer, tantôt calme, tantôt pleine de tempêtes et de naufrages. Les uns nous introduiront dans les appartements de l'honnête bourgeoise, pour nous faire assister, soit aux collations de la famille, soit aux conversations intimes du foyer domestique... Dans un gracieux encadrement apparaissent la ménagère qui veut marchander une volaille, la jeune fille qui vient soigner son petit jardin, de blonds enfants qui s'amusent à souffler des bulles de savon et à les suivre dans l'air, traversées par les couleurs du prisme... Il est dit que toute la Hollande passera devant ce miroir magique de la peinture. Il y aura un artiste, pour chacun des usages de la vie, pour chaque nuance du paysage ; que dis-je ? pour chaque heure du jour et de la nuit ! (1) »

(1) M. Charles Blanc, *Hist. des Peintres. Introd. Éc. Holl.*

Une galerie de maîtres hollandais fait passer, sous les yeux, toute l'histoire et toute la géographie de la Hollande : climat, sol, mer, demeures, grands hommes, bourgmestres, tout y est ; pas même les animaux domestiques, pas plus ceux du pâturage que de la basse-cour, ne manquent à cette collection nationale. Toute la flore hollandaise est aussi dans les bouquets de Van Huysum, comme ses papillons, ses insectes, ses coquillages, dans les toiles de Sibylle Mériau et d'Héda. Quoique moins cultivée, que dans d'autres écoles, la peinture religieuse est grandement représentée, par un maître, dont on n'a pas craint de dire : « Il faut reconnaître que, parmi les grands artistes du monde, les plus originaux ont été Phidias, Léonard de Vinci et Rembrandt, parce qu'ils ont été l'expression la plus haute du génie grec, du génie florentin et du génie batave (1). »

Les compositions religieuses de Rembrandt nous font vivre en plein moyen-âge. Elle ont une saisissante originalité ; il s'en dégage une ineffable poésie, une pénétrante tendresse. « Le Christ de Rembrandt, pauvre, souffreteux, est le Christ des humbles misères ; ses rabbins sont les docteurs de la persécution, son Pilate est le lâche instrument d'une population en délire, et cette vérité profonde vaut bien les magnificences de l'art italien (2). »

Avant lui, la Hollande avait eu assurément des maîtres, qui traitèrent la peinture religieuse, Jean

(1) *Hist. des Peintres.*

(2) *Trésor de la Curiosité. Lettre 3.* M. Adolphe Thibaudeau.

Schoorel et Goltzius entre autres, mais le caractère national n'est pas encore nettement dessiné, dans l'École ; elle attendait Rembrandt.

VIERGE AU CHAT, DE GOLTZIUS.

I. — GOLTZIUS.

HENRI Goltzius naquit, en 1558, au bourg de Mulbracht, près de Venloo, dans le duché de Juliers. Vif et pétulant, il tenait sans cesse ses parents dans des transes inexprimables. Un jour, il se jetait sur une poële remplie d'huile bouillante ; le lendemain, il tombait dans un canal. A peine remis de cette double mésaventure, il se traverse, en s'amusant, le nez, avec un bâton pointu, puis, enfin, il se brûle la main droite à des charbons ardents, et la paysanne, chargée du pansement, ayant enlevé trop tôt l'appareil, lui lia si fortement la

main, dans un mouchoir, que celle-ci ne put plus s'ouvrir. Cette main estropiée donnera néanmoins, à l'École Hollandaise, de véritables chefs-d'œuvre.

Le père de Goltzius était peintre sur verre ; il enseigna à l'enfant les premiers rudiments de son art. Puis, un fort habile graveur, Théodore Cornhert, fort satisfait des dessins que le jeune Henri lui avait faits, l'engagea à étudier la gravure, et même, plus tard, le décida à venir s'établir, avec sa famille, à Harlem, où lui-même s'était fixé.

Goltzius voulait visiter Rome ; sa santé, ébranlée par des chagrins domestiques, semblait s'opposer à ce voyage. « Mais, bien qu'abandonné des médecins, quoique faible et languissant, il se détermina, en disant que puisqu'il fallait périr, du moins il voulait avoir la consolation de voir les beautés de Rome (1). »

Une violente tempête le dégoûta de la mer, et il voulut faire à pied le voyage d'Italie. Ainsi parcourut-il toute l'Allemagne, sans autre compagnon que son valet. La distraction, le grand air, l'exercice, l'eurent bientôt rétabli, et, avec sa santé, il retrouva sa belle humeur d'autrefois. Elle avait beau jeu, pour se donner libre carrière. Parfois, quand Goltzius rencontrait, à l'étape, des peintres ou graveurs, il s'amusait à faire jouer, à son domestique, le rôle du maître, et, affectant une profonde ignorance, il provoquait les jugements de ses confrères, sur ses propres ouvrages. La droiture de son esprit savait discerner la part à faire à la jalousie et à la vérité. Quelquefois, il laissait le domestique

(1) Descamps. *Hist. des Peintres.*

traîter, lui-même, les artistes invités par lui, tandis que le maître, continuant son rôle, se tenait dans l'attitude la plus humble. A Munich, il se présenta chez Jean Sadeler, illustre graveur, comme marchand de fromages, qui voyageait avec un de ses amis. Il le fit beaucoup causer, sur les gravures de Goltzius, et, pour ne pas démentir son personnage, il fit expédier, de Harlem. à l'adresse de Sadeler, les fromages commissionnés.

Il arriva à Rome, par Venise, Bologne et Florence. Dans la ville des Papes, il garda l'incognito, et se mit au travail avec ardeur, aimant encore à se mêler aux curieux, qui regardaient ses estampes, exposées dans les boutiques, pour surprendre leurs appréciations et en faire son profit.

La peste le força à chercher un séjour plus salubre ; il choisit Naples ; mais il y resta peu de temps, car, quatre mois après, nous le retrouvons à Rome, regagnant la Hollande.

L'état florissant de sa santé surprit et réjouit tous les siens; mais le climat, les soucis domestiques, le firent bien vite retomber dans son ancien état d'épuisement. Le repos et le bienfaisant exercice de la promenade lui furent rigoureusement prescrits ; il s'y conforma fidèlement et retrouva la vie.

Jusque-là Goltzius n'avait été que graveur. A quarante-deux ans, il exécuta sa première peinture, *Jésus-Christ en croix avec la Sainte Vierge, saint Jean et sainte Madeleine*. Son talent s'y révéla, par l'intensité du coloris et la précision du rendu en détail.

Le dessin de ses gravures se ressent des défauts de

l'époque, à laquelle il vivait ; le sentiment naïf et profond des grands maîtres s'était perdu, et avait été remplacé par une sorte de rhétorique pompeuse. Quant à la gravure, sauf la sévérité, la pureté du goût dans le choix des travaux, Goltzius n'a pas laissé grand'chose à inventer à ses successeurs. Là où il excelle, c'est dans le portrait, et un des morceaux les plus étonnants de la gravure est assurément le *Chien de Goltzius.*

Sa devise était : *l'honneur vaut mieux que l'argent.* Il ne souffrait point qu'on portât atteinte à la noblesse de son art. Un jour, on lui donna à peindre les portraits de deux princes polonais, qui voyageaient en Hollande ; le prix demandé, par l'artiste, parut trop considérable au majordome de ces princes, dont l'un était le neveu du roi de Pologne : « Si votre art vous rapportait des salaires aussi élevés, disait ce majordome à Goltzius, vous gagneriez plus qu'un négociant. — Votre état, répondit le peintre, ne souffre aucune comparaison avec le nôtre, car il ne faut que de l'argent pour faire le négoce, tandis qu'avec tout l'argent du monde on ne ferait pas un artiste... »

Les gravures au burin de Goltzius, consacrées à la Vierge, sont les suivantes : l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Sainte Famille*, « Præcursor Domini lactentis » ; une *Sainte Famille*, « Diva Dei Génitrix » ; la *Vierge*, vue de profil, et l'Enfant Jésus, à qui saint Joseph présente une pomme ; la *Vierge* au-dessus d'un croissant et l'Enfant Jésus qui tient des fruits ; la *Vierge* pleurant sur le corps de N.-S. étendu à ses genoux.

FUITE EN ÉGYPTE

attribuée à REMBRANDT.

II. — REMBRANDT.

SUR un bras du Rhin, prés de Leyde, entre le village de Leyerdorp et celui de Koukerck, était situé, au XVIIe siècle, un moulin, appartenant à Herman Gerretsz, surnommé *van Ryn*, c'est-à-dire le *meunier du Rhin*. La famille était juive. Le 15 juin 1606, la maison en fête saluait la naissance de celui qui devait s'immortaliser, à jamais, sous le nom de Rembrandt. C'est le nom qu'il reçut, à sa naissance.

Fort jeune, il fut envoyé à l'Université de Leyde, pour étudier les lettres, mais il y resta peu de temps. Le nom de son premier maître, dans la peinture, est

inconnu. Comme pour Homère, chacun se dispute l'honneur d'avoir enfanté, à la gloire, un pareil disciple.

« Il avait vingt ans, quand il revint, d'Amsterdam, au moulin de son père. C'était un homme tout à la fois robuste et fier. Son front spacieux, légèrement bombé, présentait les développements qui annoncent l'imagination. Il avait de petits yeux enfoncés, vifs, intelligents, pleins de feu. Sa chevelure abondante, d'un ton chaud, tirant sur le roux et naturellement frisée, trahissait en lui, jusqu'à l'évidence, le type juif. Sa tête avait beaucoup de physionomie, en dépit de sa laideur ; un nez gros, épaté, des pommettes saillantes, un teint couperosé, imprimaient à sa figure une vulgarité, que relevaient heureusement le dessin de la bouche, le mouvement fier des sourcils et l'éclair des yeux. Tel était Rembrandt, et le caractère de ses figures devait se ressentir du caractère de sa personne, c'est-à-dire qu'elles devaient avoir de l'expression sans noblesse, beaucoup de sentiment et pas de style (1). »

De tous les phénomènes de la création, celui qu'il étudie avec la persévérance d'une vraie passion, c'est la lumière; de toutes les difficultés, celle qu'il veut vaincre, avant tout, c'est l'expression. Éclairer le corps, exprimer l'âme, c'est comme une double clef, qui nous ouvre le secret de ses inimitables chefs-d'œuvre. Il suffira, pour Rembrandt, de jeter un rayon de sa lumière, à lui, pour rajeunir un sujet mille fois traité, sans qu'il lui soit besoin de recourir à la beauté antique.

Il demeura fidèle au principe de l'imitation ; le pre-

(1) *Hist. des Peintres.*

mier venu, beau ou laid, lui servait de héros. Ainsi les personnages de la Bible, les rôles les plus illustres, étaient joués, dans ses tableaux, par des modèles pris, à peu près, au hasard. Tel juif, qui venait de traverser la rue, lui représentait Abraham ; tel garçon misérable, défait, déchu, lui donnait le rôle de l'Enfant prodigue. De là , parfois, la trivialité apparente de ses compositions, mais cherchez l'expression, et elles deviendront sublimes.

Rembrandt était bizarre, rêveur, fantasque. Un jour, comme il achevait un tableau de famille, on vint lui annoncer la mort de son singe ; sur le champ, l'artiste improvisa le portrait du défunt, sur un coin de la toile même, où il venait de peindre son groupe. Réclamations des personnages intéressés, quand le tableau leur fut remis ; mais Rembrandt préféra garder la toile, plutôt que d'effacer le portrait de son ami.

Un autre jour, il imagina de peindre sa servante ouvrant un volet, comme pour regarder dans la rue ; il avait coupé sa toile, dans les dimensions exactes de la fenêtre, et en fit un châssis, pour boucher l'ouverture. Si naturel était le mouvement de la figure, si bien détachée la main, si pleine de vie la tête, que tout le monde y fut pris. Cependant, le tableau ayant été exposé, pendant quelques jours, les passants s'aperçurent, alors seulement, avec une profonde surprise, du mensonge qui les avait trompés.

Rembrandt s'est fait, par ses gravures à l'eau-forte, une immense réputation. Il y excellait. « Le maître, raconte Gersaint dans son Catalogue, se trouvant à la

campagne du bourgmestre, un valet vint les avertir que le dîner était prêt ; au moment de se mettre à table, il s'aperçurent qu'il y manquait quelque chose. Le bourgmestre ordonna, au valet, d'aller promptement, dans le village, chercher l'objet réclamé. Rembrandt, qui connaissait la lenteur ordinaire de ce serviteur, et qui avait, lui, le caractère vif, paria, avec son ami Six, qu'il graverait une planche, avant que ce domestique fût revenu. La gageure acceptée, Rembrandt, qui avait toujours des planches toutes prêtes au vernis, en prit aussitôt une et grava, dessus, le paysage qui se voyait, du dedans de la salle, où ils étaient. En effet, la planche fut achevée, avant le retour du valet ; Rembrandt gagna son pari. » La gravure, en souvenir, porte le nom de *Pont de Six*.

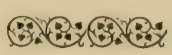
Rembrandt aimait l'or ; ses œuvres, il les faisait payer fort cher. Ses élèves connaissaient le faible de leur maître, et, plus d'une fois, ils s'amusèrent à peindre des pièces d'or, sur des cartes, qu'ils oubliaient par terre, dans quelque coin, où le peintre ne manquait pas de les ramasser ; mais, dans sa bonhomie, il n'avait garde de punir ceux qui avaient trompé si bien un œil tel que le sien. Du reste, s'il aimait l'or, ce n'était pas pour en jouir, car sa vie était pauvre, ses repas frugals ; ils se composaient, dit Houbraken, d'un hareng salé ou d'un morceau de fromage ; ses mœurs, ses goûts simples, lui firent dire, un jour, à quelqu'un qui lui reprochait de rechercher la compagnie du peuple : « Quand je veux me délasser de mes travaux, je ne cherche pas les grandeurs, qui me gênent, mais la liberté ».

« Grand poète, inimitable graveur, Rembrandt, comme peintre, n'a point de maître dans ces trois parties essentielles de l'art : le clair-obscur, la touche, l'expression. S'il ignore le style, sa trivialité, du moins, est sublime ; si son dessin manque de noblesse, s'il est incorrect dans les proportions, il est relevé par une qualité supérieure, le sentiment ; il va droit au cœur du sujet. Ses défauts, du reste, sont de la nature de ceux qu'il ne faut pas ôter. Génie tout d'une pièce, Rembrandt est incorrigible : c'est là sa grandeur.

» Dans le domaine du clair-obscur, il n'a point de rivaux. Il a dans le clair tant de vigueur, dans l'ombre tant de transparence, qu'il ne le cède ni à Giorgione, ni au Corrège, pour la solidité, pour le charme de la peinture.

» Rembrandt est une des sept cordes de la lyre. Il correspond à une partie essentielle de nous-mêmes. Raphaël, par la beauté, s'adresse à l'âme ; Poussin, en dessinant sa raison, parle à notre esprit ; le Corrège éveille notre sensibilité, par sa grâce ; Rubens, par la couleur, éblouit nos yeux ; mais Rembrandt, au moyen du clair-obscur, ravit notre imagination et nous conduit au pays des rêves. On peut dire que Rembrandt a passé au milieu des astres de la peinture, comme font ces comètes, qui semblent venues pour troubler les grandes lois du monde, et qui, cependant, jouent aussi leur rôle, dans l'harmonie des cieux (1). »

(1) *Hist. des Peintres.*



Nous avons de ce maître :

Fuite en Égypte, provenant de la collection Wilson ; *Présentation au Temple;* ces deux sujets sont des eaux-fortes.

LONDRES, Galerie de Grosvenor : *la Visitation.*

St-PÉTERSBOURG, à l'Ermitage : *Éducation de la Vierge, par sainte Anne.*

TABLE DES MATIÈRES.

PRÉFACE.

École Florentine. — *Maîtres de l'École Florentine qui ont peint la Sainte Vierge, p. 1. — Caractère et Style de cette École, p. 4.*
I. Cimabué, p. 8. — II. Giotto, p. 16. — III. Masaccio, p. 29. — IV. Fra Angelico, p. 34. — V. Léonard de Vinci, p. 45. — VI. André Del Sarte, p. 63. — VII. Michel-Ange, p. 73. — VIII. Carlo Dolci, p. 87.

École Siennoise. — *Maîtres de l'École Siennoise qui ont peint la Sainte Vierge, p. 91. — Caractère et Style de cette École, p. 93.*
Simone Memmi, p. 98.

École Ombrienne. — *Maîtres de l'École Ombrienne qui ont peint la Sainte Vierge, p. 103. — Caractère et Style de cette École, p. 104.*
I. Pérugin, p. 108. — II. Le Spagna, 119.

École Romaine. — *Maîtres de l'École Romaine qui ont peint la Sainte Vierge, p. 125. — Caractère et Style de cette l'École, p. 126.*
I. Raphaël, p. 128. — II. Jules Romain, p. 143. — III. Sasso Ferrato, p. 149.

École Vénitienne. — *Maîtres de l'École Vénitienne qui ont peint la Sainte Vierge, p. 153. — Caractère et Style de cette École, p. 156.*

I. Jean Bellin, p. 163. — II. Le Titien, p. 170. — III. Paul Véronèse, 181.

École Bolonaise. — *Maîtres de l'École Bolonaise qui ont peint la Sainte Vierge, p. 187. — Caractère et Style de cette École, p. 189.*
I. Francia, p. 195. — II. Le Guide, p. 203. — III. Le Dominiquin, p. 208. — IV. Annibal Carrache, p. 221.

École Milanaise. — *Maîtres de l'École Milanaise qui ont peint la Sainte Vierge, p. 225. — Caractère et Style de cette École, p. 226.*
Bernardino Luini, p. 231.

École Lombarde. — *Maîtres de l'École Lombarde qui ont peint la Sainte Vierge, 237. — Caractère et Style de cette École, p. 239.*
Le Corrège, p. 242.

École Génoise. — *Maîtres de l'Ecole Génoise qui ont peint la Sainte Vierge, p. 251. — Caractère et Style de cette École, p. 253.*
Cambiaso, p. 256.

École Française. — *Maîtres de l'École Française qui ont peint la Sainte Vierge, p. 261. — Caractère et Style de cette École, p. 263.*
I. Jehan Fouquet, p. 268. — II. Nicolas Poussin, p. 275. — III. Claude Lorrain, p. 285. — IV. Lebrun, p. 295.

École Flamande. — *Maîtres de l'École Flamande*

qui ont peint la Sainte Vierge, p. 299. — Caractère et Style de cette Ecole, p. 302.
I. Van Eyck, p. 306. — II. Memling, p. 317. — III. Rubens, p. 320. — IV. Van Dyck, p. 332.

École Espagnole. — *Maîtres de l'École Espagnole, qui ont peint la Sainte Vierge, p. 341. — Caractère et Style de cette École, p. 343.*
I. Vélasquez, p. 349. — II. Moralès, p. 357. — III. Murillo, p. 363.

École Allemande. — *Maîtres de l'École Allemande qui ont peint la Sainte Vierge, p. 371. — Caractère et Style de cette École, p. 373.*
I. Albert Dürer, p. 376. — II. Holbein, p. 384.

École Hollandaise. — *Maîtres de l'École Hollandaise qui ont peint la Sainte Vierge, p. 391. — Caractère et Style de l'École, p. 392.*
I. Goltzius, p. 396. — II. Rembrandt, p. 403.

TABLE DES GRAVURES.

I.	Portrait de Cimabué	8
II.	Vierge de Cimabué	9
III.	Portrait de Giotto	16
IV.	Annonciation et Adoration des Mages, par Giotto	21
V.	Vierge de Masaccio	28
VI.	Portrait de Masaccio	29
VII.	Portrait de Fra Angelico . . .	34
VIII.	Apparition de la Sainte Vierge à saint Bernard, par Fra Angelico.	35
IX.	Vierge au bas-relief, par Léonard de Vinci	46
X.	Portrait de Léonard de Vinci. .	47
XI.	Madone del Sacco, par André del Sarte.	62
XII.	Portrait d'André del Sarte . .	63
XIII.	Piétà de Michel-Ange	72
XIV.	Portrait de Michel-Ange . . .	73
XV.	Vierge adorant l'Enfant Jésus pendant son sommeil, par Carlo Dolci	86
XVI.	Portrait de Carlo Dolci . . .	87
XVII.	L'Annonciation par Simone Memmi	97
XVIII.	Portrait de Pérugin	108
XIX.	Vierge de Pérugin	109
XX.	La Vierge et l'Enfant, par Spagna.	118

XXI.	Vierge à la tente, par Raphaël .	128
XXII.	Portrait de Raphaël.	129
XXIII.	Sainte Famille, par Jules Romain	142
XXIV.	Portrait de Jules Romain . . .	143
XXV.	Vierge à la rose, par Sasso Ferrato	148
XXVI.	Vierge de Jean Bellin	162
XXVII.	Portrait de Jean Bellin. . . .	163
XXVIII.	Portrait de Titien	170
XXIX	Vierge de la Compassion, par Titien	171
XXX.	Vierge au piédestal, par Paul Véronèse	180
XXXI.	Portrait de Paul Véronèse . .	181
XXXII.	Vierge de Francia	194
XXXIII.	Portrait de Francia	195
XXXIV.	Assomption du Guide	202
XXXV.	Portrait du Guide	203
XXXVI.	Portrait du Dominiquin . . .	208
XXXVII.	Annonciation, par le Dominiquin	209
XXXVIII.	Vierge au silence, par Annibal Carrache	220
XXXIX.	Portrait d'Annibal Carrache . .	221
XL.	Vierge à l'Agneau, par Luini. .	230
XLI.	Portrait de Luini.	231
XLII.	Portrait de Corrège.	242
XLIII.	Madone della Scalla, par Corrège	243
XLIV.	Portrait de Cambiaso.	256
XLV.	Vierge de Cambiaso	257
XLVI.	Couronnement de la Vierge, par Jehan Fouquet	269

XLVII.	Sainte Famille, par Poussin . .	274
XLVIII.	Portrait de Poussin	275
XLIX.	Repos en Égypte, par Lorrain .	284
L.	Portrait de Lorrain	285
LI.	La Sainte Famille, dite le Silence, par Lebrun.	294
LII.	Portrait de Lebrun . . . , .	295
LIII.	Portrait de Van Eyck	306
LIV.	Vierge allaitant l'Enfant Jésus, par Van Eyck.	307
LV.	Vierge adorant Jésus dans l'étable, par Memling.	316
LVI.	Portrait de Memling	317
LVII.	Portrait de Rubens	320
LVIII.	Sainte Famille, par Rubens . .	321
LIX.	Portrait de Van Dyck	332
LX.	Vierge, par Van Dyck. . . .	333
LXI.	Couronnement de la Vierge, par Vélasquez	348
LXII.	Portrait de Vélasquez	349
LXIII.	Piétà de Moralès.	356
LXIV.	Vierge au petit chien, par Murillo	562
LXV.	Portrait de Murillo	363
LXVI.	Vierge au singe, par Dürer . .	376
LXVII.	Portrait de Dürer	377
LXVIII.	Portrait d'Holbein	384
LXIX.	Vierge tenant entre ses bras l'enfant malade du bourgmestre, par Holbein	385
LXX.	Vierge au chat, par Goltzius . .	396

LXXI. Portrait de Goltzius 397
LXXII. Repos en Égypte, par Rembrandt 402
LXXIII. Portrait de Rembrandt. . . . 403

... sous la Brouwer et Cie, Bruges (Belgique).

UNIVERSITAS O.M.I.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

NOV 15 2000

DEC 04 2000

a39003 005509780b

ND CE
0621
.F7E36 1900

ECOLE FLORENTINE

1511846